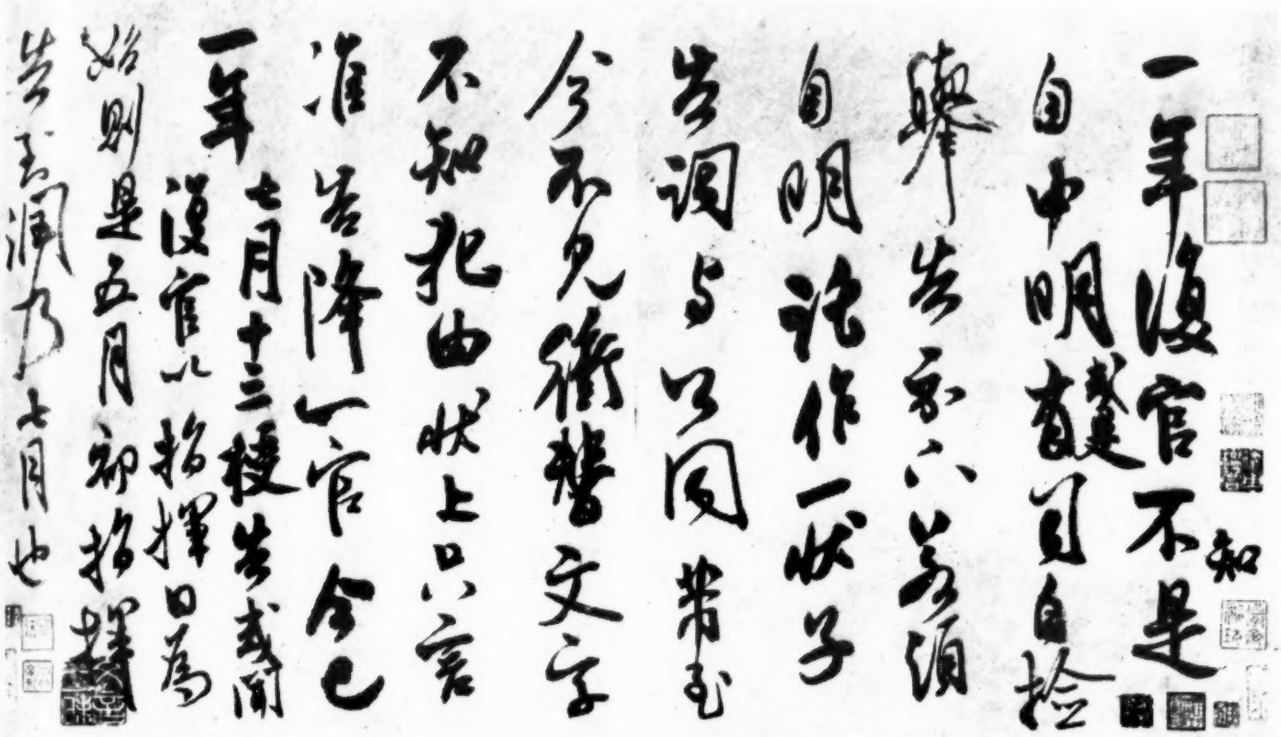
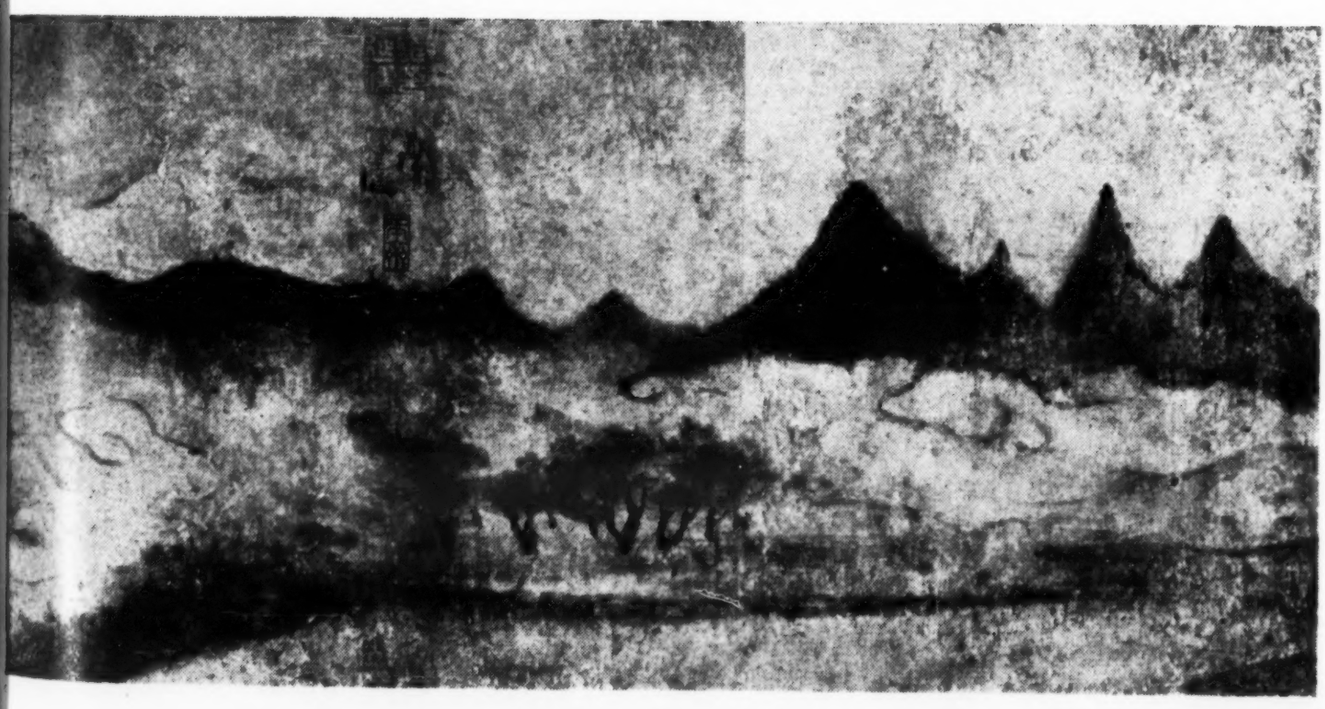


帖官复　芾米　宋北



观奇湘潇　仁友米　宋南

FAR EASTERN LIBRARY
THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY

元　倪瓚　梧竹秀石

明　王紱　墨竹

甲黄　渭徐　明

禽.集木古　耷朱　清

試論顧愷之的繪画

唐　兰

在我国唐以前的大画家里，現在还有作品可考的，以顧愷之为最早，也以顧愷之为最多。据一般的推算，顧生于东晋永和二年（公元346），距今一千六百一十五年，卒于义熙三年（公元407），是四世紀的名画家。現存他的遺作流傳有緒的有：《洛神賦图》、《女史箴图》、《琴賦图》（即斲琴图）和《列女仁智图》四种。在他之前的大画家像：西晋的卫协，在他以后的像：刘宋的陆探微，梁朝的張僧繇，唐朝的吳道子等，或者已經完全无迹可寻，或者虽有流傳，很难征信。那末，顧愷之的繪画，在今天已經成为研究我国早期繪画的重要資料，只从这一点来說已經是无比的瑰宝了。

顧愷之的《洛神賦图》目前所見都是宋摹本，其中以故宫博物院所藏清乾隆所題的"第一卷"为最古，应当是北宋初期摹本。辽宁省博物館所藏第二卷在繪画艺术上比第一卷为生动，但受摹写者当时的影响也較多。故宫博物院另外藏的一本題为唐人洛神图的，显然是南宋时人所画，人物情节虽按原本，而山水背景已經完全是宋画了。顧画《洛神賦图》在唐宋文献記載里是沒有的，从这幅繪画的作風来說，突出人物情节，山水树木鳥兽等背景还很古拙，可以相信它的原本是四世紀时的，就是这几个摹本也已經六七百年了。既然宋代人临摹如此之广，既然历代相傳认为这幅是顧愷之本，我們就可以把它看作是顧氏的作品。①

《女史箴图》也是清宫旧藏，1900年八国联軍入侵我国时，为帝国主义者从清宫里劫去，現在英国倫敦大英博物院。这幅画的前面两段已經殘缺（故宫博物院現藏有南宋摹本，則是完整无缺的。）所录女史箴原文的书法，跟唐初虞世南、褚遂良的一系很接近，应該是七世紀时的摹本，但最后所題"顧愷之画"四个字，則显然是另一个人添上去的。

《女史箴图》和《斲琴图》經宋朝宣和画譜著录，认为是顧愷之的作品。唐人虽沒有这样說，但古代作品經过一段不为人知的时期而在后世重新发現，也是很常見的現象。故宫博物院所藏的《斲琴图》殘缺較多，只剩制琴一段，我认为所画的內容应該是嵇康所作的琴賦中的一段。②

《列女仁智图》在相傳的顧愷之画里是比較特殊的。故宫博物院所藏的只有八段，据宋朝人題跋本来应該有十五段，可惜原来还有六段南宋人摹本已經被刪去了。这幅图南宋人认为是顧眞迹，但从所录列女事迹的书法来說，只能是北宋初年的摹本。此外，南宋时建安余氏翻刻的北宋嘉祐八年刻本列女傳（公元1063）上面的插图，据說是："晋大司馬參軍顧愷之图画"，用《列女仁智图》来比較，人物是有所本的，但背景已經改动了。由此可見北宋时确曾有称为顧愷之所画的《列女傳图》，但古代作《列女傳图》的作家很多，西汉末年刘向作七略别录，已經說"画之于屏風四堵"，后汉书的梁皇后紀和宋弘傳都說到列女傳图画，現在見到的汉代画像石，如：武梁祠画象之类，也常有列女傳图。据历代名画記，在顧愷之前的，汉朝末年的蔡邕，西晋的荀勗、卫协、司馬紹都画过《列女图》，王廙画过《列女仁智图》；在顧愷之后的也有謝稚、濮道兴、王殿、陈公恩等許多家，一直到梁朝以后，画家才不再画这样的題材。总之，这个題材，从公元前一世紀开始，一直到公元五世紀，前后經历了五六百年，不知有多少画家画过它，它們之間的風格，不可能是完全一样的。我們如果拿現存的《列女仁智图》，跟其它顧愷之作品如：《洛神賦图》、《女史箴图》和《琴賦图》相比較，可以看出它們之間的風格是大有区别的，洛神賦等图的綫条比較流丽秀潤，《列女仁智图》的綫条却很剛劲。尤其可怪的是《列

女仁智图》上妇女的眉毛都是紅的。我們知道汉及魏晋时在妇女的妆飾上，沒有見过以"紅眉毛"为美观的，可能是齐梁时代的新奇妆飾。《列女仁智图》既然反映了齐梁时代的新妆，就不可能是顧愷之的原本。据历代名画記南齐陈公恩画有《列女貞节图》与《列女仁智图》，时代跟这幅图很相当。因此，我认为在現存的四种顧愷之繪画里，应当有所区别，即前三种是一个类型，以魏晋文学作品作为題材，繪画的艺术風格也大体相同，可以作为顧愷之的繪画，或顧愷之一派的風格；而《列女仁智图》应該是另一种風格。它的主題是从西汉末年流傳下来的，但在繪画艺术上却已起了很大变化。南齐謝赫古画品录把宋朝的顧駿之列为第二品第一人，远在顧愷之上，对他的評語是"始变古則今，賦采制形皆創新意"可見謝氏对于新体的好感。陈朝姚最批評謝赫則說"丽服靚妆，随时变改，直眉曲鬢，与时竞新，别体細微，多从赫始，遂使委巷逐末，皆类效顰。"可見用新的服装与新的眉样或鬢样来入画，是从南齐时开始的。这种繪画里的新風气，跟文学上的齐梁体完全一致。这就是說《列女仁智图》的原本，尽管也是一張六朝旧画，但应該屬于齐梁时代，跟晋宋以前的旧傳統是必須分开的。

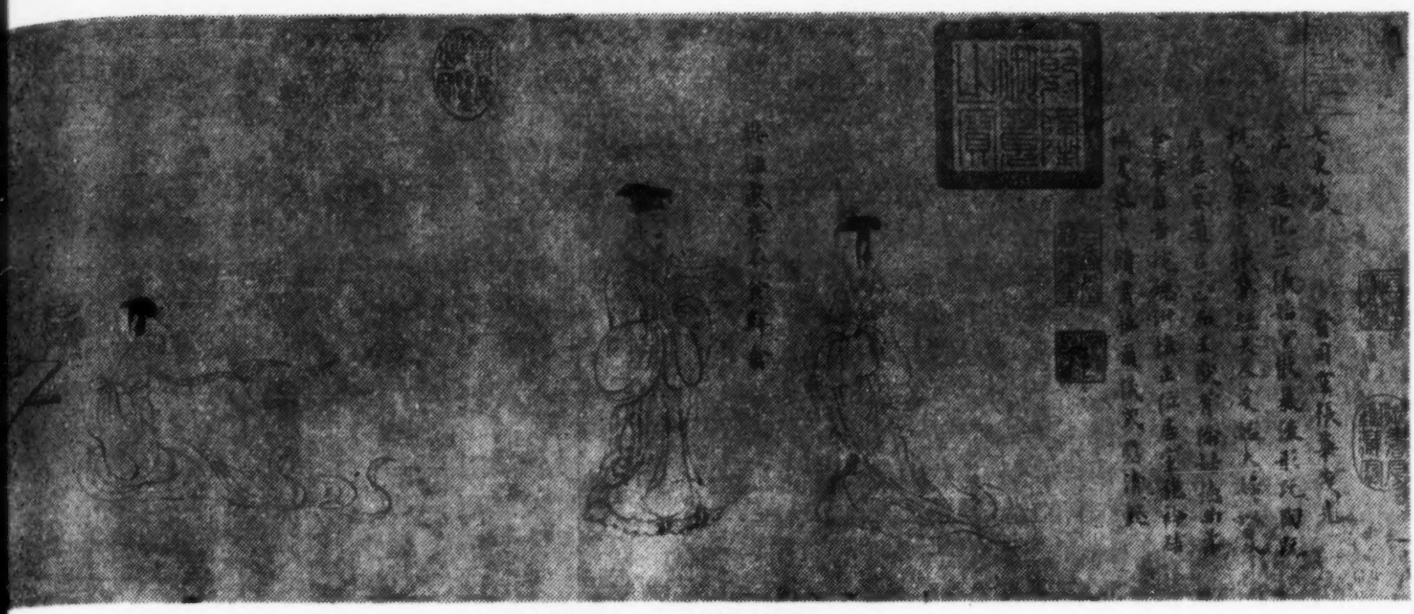
* * *

顧愷之在我国繪画史上的地位，在隋唐以前的一个阶段里是沒有人可以和他比并的，这不但由于荀勗、卫协、陆探微、張僧繇等都沒有什么作品遺留下来，而且由于他在当时工繪画的名声早就很大了。当时人說顧有三絕"画絕、文絕、癡絕"。謝安說他的画是自从有蒼生以来所沒有的。桓玄爱藏好画，甚至把他所寄的一厨画偷去。世說新語所引有关他的繪画記載有很多条。他所画維摩詰像当时就募得上百万的"布施"。这些都可以說明他在当时所負的重名，但是在他身后有些評語中，却是有貶辞的。历代名画記引建康实录說："謝赫論江左画人，吳曹不兴，晋顧长康，宋陆探微皆为上品，余皆中下品。"但張彥远自己引的謝赫画品录則說："深体精微，笔亡妄下，但迹不逮意，声过其实。在第三品姚曇度下，毛惠远上。"現存的謝赫古画品录第一品五人，第一名是宋陆探微，第二名是吳曹不兴，第三名是晋卫协，下面是張墨和荀勗，并无顧愷之，顧列在第三品，名次第二，与張彥远所引同。可見謝赫对顧愷之的評价并不太高。建康实录作者大概錯把卫协当成顧愷之了；或者是故意改变謝赫的原語以贊揚顧愷之。后来許多評画家如陈朝的姚最，唐朝的李嗣眞、張怀瓘、張彥远等，都紛紛对謝赫的評語与等次提出不同意見，有人认为只有顧、陆可

① 張彥远历代名画記著录有晋明帝司馬紹的《洛神賦图》，这一幅也可能是司馬紹首創而顧氏重写，或本为司馬紹旧本而后人因顧名声大，題为顧画，目前只能存疑。但司馬紹与顧愷之的作品，从时代風格来說，是相近的。

② 据历代名画記，晋朝史道碩的作品中有《琴賦图》，那末，这幅即便可能是史道碩等的作品，总还是东晋时代的傳本，与顧愷之繪画作風接近。

宋人摹顧愷之女史箴图(部份)



宋人摹顧愷之女史箴图(部分)

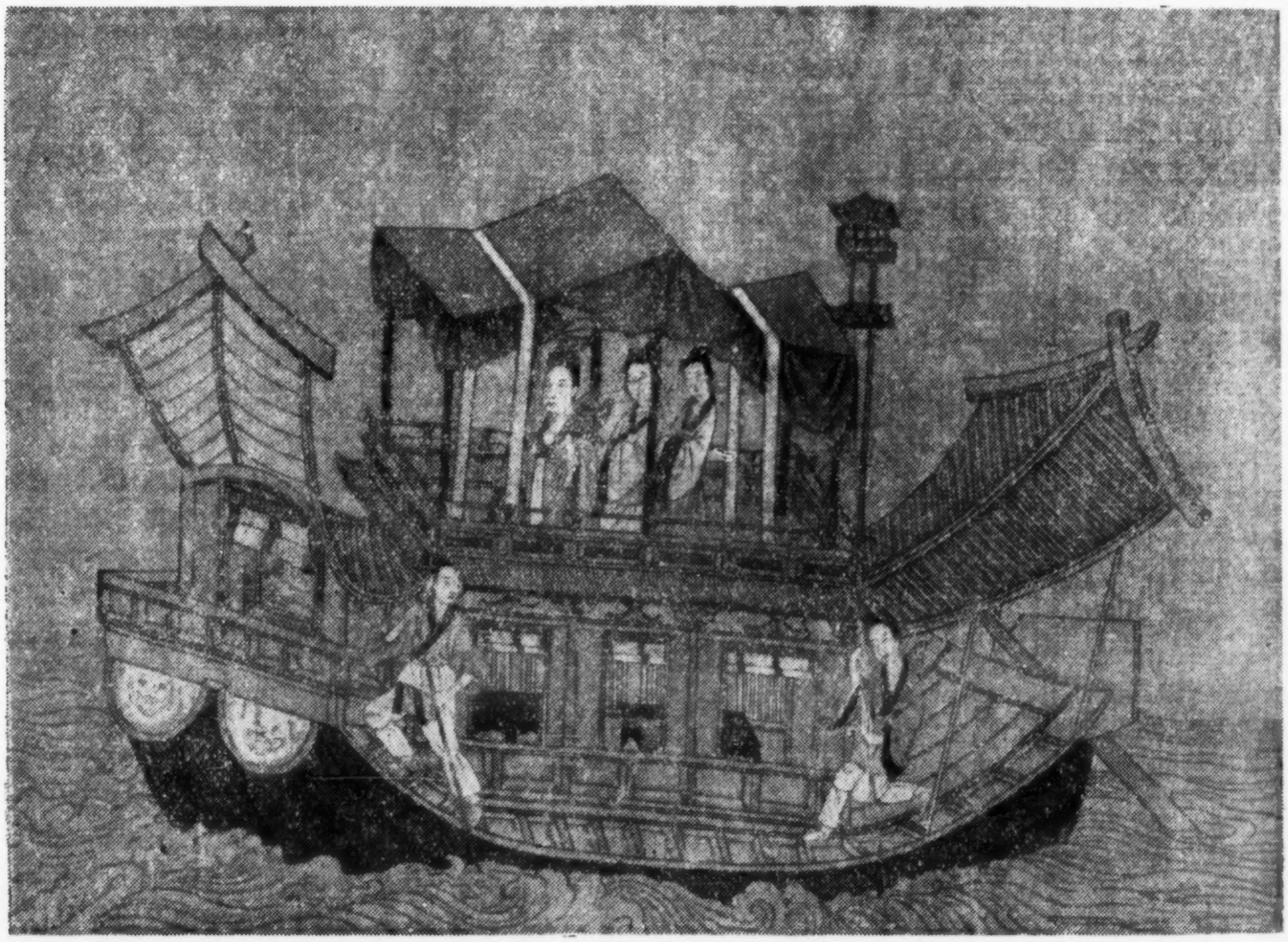
居上品第一，有的人认为顾、陆和張僧繇三家“俱为古今之独絕”，也有人认为顾愷之本人也曾推服卫协，所以把卫协放在顾前还是可以的，但总不能把顾列入第三品。当然这种爭論只在唐以前，从唐朝以后，早期的繪画一天比一天少，而傳为顾愷之的作品还比較多，这就使顾氏在隋唐以前一段时期內，眞正是“独立无偶”了。

顧愷之的名望从东晋以后一直很大，謝赫說他“迹不逮意，声过其实”，也承认他的声望是大的，但实际不过如此。为什么謝赫要提出这样的評語来呢？姚最說：“顾公之美，独擅往策。荀、卫、曹、張，方之蔑然。如負日月，似得神明。慨抱玉之徒勤，悲曲高而絕唱。分庭抗礼，未見其人。謝云：‘声过其实’，可为于邑。”只从顾氏的名望地位来爭論，是沒有多大意义的。張怀瓘說：“象人之美，張得其肉，陆得其骨，顧得其神。神妙无方，以顾为貴。”虽然把顾推崇得很高，但也有弦外之音，說顾“运思精微”，又說：“不可以图画間求”，可見顾氏的画从画面来看，还有一些缺点。图画宝鑒說“顧愷之笔法如春蚕吐絲，初見甚平易，且形似或有失，細視之，六法兼备。傳染以濃色，微加点綴，不求暉飾。”所謂“春蚕吐絲”，就是后世画家所称的“游絲描”，比起陆探微的“笔迹勁利，如錐刀焉”来，是不如的。所以說“初見甚平易，且形似或有失”。謝赫是傳神写照的名手，曾受到陆探微影响，陆的“笔迹勁利”，而顾的笔迹“平易”，所謂“迹不逮意”，是說他尽管“运思精微”，但“笔迹”不能表达他的意图。可見謝氏的批評，也有一定道理。

宋人摹顧愷之女史箴图(部份)

• • •

既然，顧愷之的笔迹是"平易"的，那末，为什么他在当时負这样重名呢？这必須从历史的发展来探討。我国繪画有悠久的傳統，除了画在絲織品上的繪画外，远在战国时，就有画历史与神話故事的壁画，屈原的《天問》就是根据这些壁画写成的。在傳世的銅器里，常有反映当时社会生活的图画，大都分多少层，跟壁画形式相同。汉朝有壁画，还有画象石与画象磚，大体是从战国时代的壁画发展来的，除了历史故事与神話故事外，經常見到的，是当时貴族的日常生活和社会生产情况。东汉时的繪画，大都是工匠們所掌握的，据元嘉六年(公元151)的武梁碑所記，武梁祠画象是"良匠卫改"的手笔，据故宫博物院藏藏他君石祠堂殘柱画象題字所記，藏他君画象是画师代盛、邵强生等的手笔。在这个时期內，貴族豪門竞作祠堂冢墓，就有一批工匠画家，借此来謀生活，而繪画的技术也有一定发展。另一方面，西汉末年已經出現的列女傳图是画在屏風上的，首先見于皇宫。历代名画記記有汉明帝画官图五十卷"第一起庖牺，五十杂画贊。汉明帝雅好画图，别立画官，詔博洽之士班固、賈逵輩取諸經史事，命尚方画工图画謂之画贊"。又引謝承后汉书說"刘旦、揚魯幷光和中画手，待詔尚方，画于鴻都学"。是东汉时已有专为宫庭服务的画工。(葛洪西京杂記說汉元帝时宫中有画工毛延寿等，但西京杂記是东晋时作，說西汉时事，相去已三四百年，很难使人相信所說都是眞实的。)这种工匠繪画逐漸影响到士大夫阶級中的一些文人，如：桓帝时刘褒，曾画詩經里的《云汉图》和《北風图》，灵帝时蔡邕曾画《讲学图》和《小列女图》，又曾"画赤泉侯五代将相于省"，这也是一堵壁画。献帝时的赵岐自己做"寿藏""画季札、子产、晏嬰、叔向四人，居宾位，自居主位"，显然，这都是文人画家的开始时期。魏晋时代，据历代名画記有图画流傳的，有：魏曹髦、楊脩，吳曹不兴，晋荀勗、張墨、卫协，东晋司馬紹、王廙，王羲之、王献之、康昕、史道碩、夏侯瞻、嵇康、戴逵等。所作的画，如《列女图》、《史記图》、《毛詩图》以及其它历史故事、神仙故事、人物風土，各种鳥兽和龙等，大部分都是汉朝工匠画家們的旧題材。荀勗在壁上画鍾会的祖父形，使"会兄弟入門，見之感慟"，可見写眞的技术已有很高的水平，以后，王羲之有临鏡自写眞图，应該說是新



宋人摹顧愷之洛神賦图第一卷(部份)

发展的一种艺术。这时有許多为有名文学作品而作的图如：司馬紹的《洛神賦图》，卫协的《上林苑图》，史道碩的《蜀都賦图》、《服乘箴图》、《酒德頌图》、《琴賦图》，戴逵的《南都賦图》等大都是新的題材。还有一类宗教画如：張墨的屏風画維摩詰象，卫协的《七佛图》，东晋明帝司馬紹画佛于乐賢堂，戴逵有《五天罗汉图》和壁画文殊象等，也是新的題材。总之，从东汉末年到顧愷之的时代，約二百年，继承工匠画家傳統的文人画家們已經累积了很多新的經驗，并且已經有若干新的发展了。

顧愷之在当时是一个有才能而又很好学的大画家。据历代名画記所引京师寺記說：兴宁中（公元363—365）顧愷之在瓦官寺里画"維摩詰一軀"，那时顧愷之最多不过二十岁，他的画已經轰动一时。建康实录說"連五十尺絹画一像，心敏手运，須臾立成，头面手足，胸臆肩背，无遺失尺度，此其难也。"尽管晋朝江东所用尺（0.24532米）比現代市尺小，五十尺只合市尺三丈六、七尺，也已經是很大的像，用这付本領来画壁画，当然是得心应手的。顧愷之的前輩戴逵，据說是"博学、善鼓琴、工书画"，謝赫說他是："情韵綿密，風趣巧拔，善图賢圣，百工所范，荀卫之后，实称領袖。"历代名画記卷五張彥远說汉朝的佛像"形制古朴未足瞻敬。……后晋明帝、卫协皆善画像，未尽其妙，洎戴氏父子，皆善丹青，又崇釋氏，范金賦采，动有楷模。"可見在佛像画里首先創造新風格的是戴逵。戴逵在太元十年（公元385）时已約六十岁，顧愷之那时不过四十岁。历代名画記引顧愷之《論画》，引证了很多名家繪画③并一一加以評語，其中有：李王、大荀、卫协和戴等，"李王"不知是什么人，大荀是荀勗，所謂戴就是戴逵，引"戴"画最多，計有"七賢"等五种，对他的評語也是极其推重的，可見顧在繪画方面，曾受到戴的影响。宋朝葛立方韵語阳秋引京师寺記說：兴宁中瓦官寺初建，顧"于北殿画維摩詰一軀与戴安道所为文殊对峙，佛光照耀，观者如堵，遂得百万錢。"可見顧不画維摩詰經变而只画維摩詰像，是由于戴逵已經画了文殊了。文殊像本可以独立存在，所以戴逵只画文殊，不是为維摩詰而設的。顧愷之以后学少年，敢于把維摩詰像补上去与之对峙，已經足以轰动一时。何况戴所画只是佛像，尽管比过去画法生动，跟現实人的形象还是有距离的。顧所画維摩詰是居士，在东晋时期的士大夫阶級中，这类人物是很多的。顧氏对人物画有特长，所作維摩詰像"清羸示病之容，隐几亡言之状"观众在日常生活中經常能遇到这种典型，就更显出他所画的神妙了。历代名画記記載会昌五年（公元845）毁佛寺以后在浙西甘露寺里保存的壁画，顧的維摩和戴的文殊都在大殿外西壁，可以证明它們原来就在一起，只是戴逵的画沒有顧愷之的声名大，不大为人注意罢了。由此可見，顧氏虽受荀、卫和戴逵等的影响，但"青出于藍而胜于藍"，比起前人的成就来是大得多了。

張彥远引孙暢之述画記說顧"画冠冕而亡（？）面貌，胜于戴逵，"又說戴逵的儿子戴勃"山水胜顧，"这个評断应当是有根据的。顧愷之的人物画超过戴逵，尤其是"画冠冕"，显然由于他善于把王侯卿相等封建社会上层人物的神情态度表达出来。戴逵是对当时的达官貴人采取对立态度的，武陵王要他去鼓琴，他把琴毁了，說："戴安道不为王門伶人"，他"以礼度自处"，反对"放达"，所以不容于当时，他也宁願隐居終身。这样的人当然画不出而且也不屑画当时的"冠冕"。但是年輕的顧愷之却不一样。他的父亲顧悅之原来是殷浩的屬官，后来做到尚书右丞，所以顧愷之的出身就是高門士族。他自己在兴宁二年（公元364）只有二十来岁时就做了大司馬桓溫的参軍，成为桓溫亲昵的"宾僚"④，他对桓溫很崇拜，在桓溫死后，他去謁墓，做詩說："山崩溟海竭，魚鳥将何依"（見世說新語），当然能眞正掌握像桓溫这类人物的性格。顧氏曾經画过很多魏晋名人，并且对每一个人都做了贊，称为《魏晋胜流画贊》⑤。据晋书王衍傳所引他的画贊里說王衍是"岩岩清峙，壁立千仞。"文选五君咏注又引他的《嵇康贊序》。可以看出世說新語所說他画裴叔則（楷）"頰上益三毛"，"画謝幼輿在岩石里"，也都是这一批画像里面的。戴逵曾經画过"七賢"像，顧愷之在《論画》里評論說："唯嵇生一像欲佳，其余虽不妙合，以比前諸竹林之画莫能及者。"顧氏所画"魏晋胜流"里，当然也包括竹林七賢⑥，所以存有他的《嵇康贊序》，由此可見顧氏这一批画像是继承戴逵等的傳統的。但从他对裴叔則、謝幼輿的画法，以及他在画贊中所說如何摹写、如何"定远近"等方法，知道他在这批画像中有很多新的創造，超出戴逵等人之上。張彥远在历代名画記里讲到古画的揚本时說："遍观众画，唯顧生画古賢得其妙理，对之令人終日不倦"，可見在人物画里，顧氏的創造是十分能吸引人的。顧氏又曾經画过《中兴帝相列像》，說是"妙极一时"，历代名画記又記他的画有：桓溫像、桓玄像、謝安像、刘牢之像等，据世說新語，他还想为殷仲堪画像，可見他所画的"冠冕"不少。也正由于这班士大夫阶級上层分子是他最熟悉的，所以能画得最好。不是从来沒有經历过上层生活的工匠画家們所能达

到的。在顧氏以前，繪画本来是工匠画家的专业，士大夫阶級是从工匠画家們所累积起来的經驗中学来的。工匠画家一、沒有机会获得文化知識，二、沒有經济条件，三、沒有社会地位，四、經常被迫为貴族地主們劳动，不能自由地創作。但像顧愷之这种有一定地位的文人画家的客观条件就优越得多了，他的詩文书法都很好，善于用詩人的眼光体会人物的性格，善于提炼，能用很少的文字把特点描写出来。他就是用这种詩意来作画的。他画嵇康的四言詩，就說画"手揮五弦"这一句还容易，要画出"目送归鴻"这一句的神情是很困难的。他的画論保留得还很多，在繪画理論上的貢献很大，他的繪画显然是用自己的理論来指导的。这就构成了他的繪画的特点。看他的画可以看到許多弦外之音，耐人咀嚼，而不是靠依实描写，一覽无余。所以顧氏自己提出了"以形写神""傳神写照"等說法，历来評顧画的也都推重他"得其神"，說他"运思精微，"說他"思侔造化，得妙物于神会。"謝赫虽批評顧的画"迹不逮意，声过其实，"但也承认他的"深体精微，笔无妄下。"可見顧氏用心很深，他的画里有思想是大家所公认的。在《論画》里十分詳細地說出他对于繪画的审美观点，在《魏晋胜流画贊》里又具体說明他是如何模写古人肖像的。而为五斗米道所作的《画云台山記》，更是在作画之前預先設計好的十分詳尽的一个方案，这都证明他的"深体精微，笔无妄下"为其他画家所不及的地方。民間繪画是繪画艺术的本源，但往往是朴素的、粗糙的。工匠画家累积了丰富的經驗，有专門的技术，但往往只有很深的工力而沒有上升到理論。顧愷之在繪画艺术上的偉大貢献，就是把从汉魏以来工匠画家累积起来的經驗，总結起来，大大地提高了一步，使我国繪画艺术进入一个新的阶段。这是从汉末以来士大夫阶級中第一个屬于第一流的大画家。尽管他在笔墨技巧方面，有些地方还不够完美，所謂"眼高手生"，想得很好，笔下达不到。但从整体看来，他有很多新发展，正是这些新的发展，使他成为当时最杰出的画家。使魏晋以来的繪画艺术达到了一个高峰。謝安是顧愷之的前輩，他不喜欢戴逵而对顧愷之画下"有蒼生以来所无"的贊語，显然由于顧是士大夫阶級中第一个大艺术家的緣故。应該承认，像顧愷之的繪画，是早期文人的繪画，在当时是起了提高作用的。但也必須指出，如果沒有民間繪画的基础，沒有千百年来无数的工匠画家或更早一些的文人画家的丰富經驗，要使顧愷之凭空創造是不会成功的。民間繪画与工匠画是"源"，它們是从社会生活实踐中产生的。文人画是"流"，尽管波瀾如何壯闊，但如果沒有"源"，也就不会有这个"流"。

当然，作为一个历史人物来說，顧愷之不能和戴逵相比。戴逵的不为王門伶人，在当时文人中是比較有骨气的。顧愷之先依桓溫，后来又依遠于桓玄与殷仲堪之間，始終居于做当权派清客的地位。桓溫譏笑他"体中癡黠各半，合而論之，正平平耳"。晋中兴书說他"博学有才气，为人迟鈍，而自矜尚，为时所笑。"所以当时人說他"癡絕"，常常受人戏弄而不自覚。这是由于当时社会的局限，像顧这种文人只注意文学詞藻与艺术，而沒有什么志向，因此，他在艺术里也不能达到更高的水平。

但对于这样一个古代艺术家，我們也不能要求太苛，顧氏总不失为我国古代最偉大的艺术家之一，他在創作方面的认眞严肅的态度，是值得我們学习的。从他的一些遺作的摹本里，从他的画論里，我們可以看到他是如何处理每一个画題的，他的用心之深，設計之周密，都可供我們借鑒。在今天，很好地学习这些遺产，从其中吸取有益的經驗教訓是十分重要的，我认为在顧愷之的画論与其遺作中，一定还有很多可学与应該学的东西，去蕪存精，推陈出新，是有賴于我們去不断发掘的。

---

③ 《文物》1958年第六期金維諾同志的《顧愷之繪画的成就》說"論画"与"魏晋胜流画贊"两篇的篇名誤倒，今按并非事实。"論画"是評画之文，張彥远在叙卫协时所引可证。从他的評語中可以看出"模写要法"。至于画贊是画了魏晋胜流的像，而加以贊語，所以說"評量甚多"。历代名画記所引画贊只是其中一部分，顧氏在此說明他是怎样来画这些人的像的，所以为張彥远摘录，而对这些人的評語却被略去了。金氏解为贊魏晋胜流的画是錯的。余詳后。

④ 桓溫以大司馬任揚州牧和慧力建瓦官寺，都在兴宁二年，瓦官寺僧众"請朝賢鳴刹注疏"，顧愷之写了一百万，可見顧任参軍在画維摩詰之前，如果顧那时还是布衣，是不会請他去"打刹"的。

⑤ 張彥远引顧集作此名，但在記顧事迹时作"魏晋名臣画贊。"世說新語在顧长康画裴叔則一条下注說"愷之历画古賢，皆为之贊也"，就指此事。

⑥ 历代名画記記顧有"七賢"画。又有阮咸像。

李思訓父子

金維諾

隋唐时代，山水画有很大发展，这从展子虔《游春图》可以获得較具体的印象。而以之与唐代李思訓父子的成就联系起来，作进一步考察，則可以更清楚地了解到这一时期山水画发展的具体状况。

展子虔《游春图》以青綠鈎塡法描山水，人物、树木直接用粉点染，而山石、树木都未形成固定的强調对象特性的表現技法。但是，朴拙而眞实地描繪自然景色的努力，显示出山水画已經趋向成熟。重叠的山岡、平远的河水，确实获得了"远近山川，咫尺千里"的效果。游乐在山川中的士人，也显現了"馳騁弋猎，各有奔飞之状"，或安閑欣乐之情。整个画面呈現出悅目的春天的气息，說明画家是在追求着"画外有情"的效果。画面所呈現的一切，表明了过去主要在理論上探索和要求的，这时已能逐漸在創作实踐中表达出来。各种不同物象的形态、相互間的关系、前后的层次与空間关系，在画面上都得到了較好的处理。这正反映了画家观察与认識自然景象的能力有了提高，而表現这些认識的技巧也得到了发展。

《游春图》的技术成就与風格特点代表了这一时期山水画的面貌。并且給与以后深远的影响，开創了青綠山水的端緒。

直接继承与发展了展子虔山水画的艺术成就，而形成具有特色的青綠山水一派的是李思訓父子。

李思訓字建見，是唐朝的宗室，出生于永徽二年（公元651年）。在高宗时（約在咸亨年間），就"累轉江都令屬"。到武則天时，棄官潛匿。一直到中宗神龙初（公元705年）才出任宗正卿，封隴西郡公，实封二百戶。以后又担任过益州长史。到开元初，任左羽林大将軍，进封彭国公，更加实封二百戶。以后又轉为右武卫大将軍。开元六年（公元718年）卒，年六十六，追贈秦州都督。关于他生卒的年代見于《唐书》本傳及墓碑，这是确切的。这里所以要簡述他一生的經历，是为了說明我們不能随着古籍失譌的地方，毫不审愼地来对待那些虽然是很有意思的傳說，从而把整个山水画的演变情况，有所推迟和顚倒。

李思訓卒于开元六年，我們不能設想他在死后二十多年还在大同殿上与吳道子一块作画，因此，这一故事至少在时間上是錯譌的。至于，有人更进一步把張彥远所說的"由是山水之变，始于吳，成于二李。"理解为二李所代表的青綠金碧一派較吳道子的"疏体"为晚出，把这类風格的作品都归在盛唐以后。显然是不恰当的。

李思訓創作活动的年代是在开元六年以前。这就使我們知道青綠山水的逐漸成熟，应該在开元以前，这正是唐初李思訓在展子虔那个时期所准备好了的基础上，加以发展的結果。我們从展子虔《游春图》和現在流傳的屬于李氏風格的作品中，可以看出这种前后递接的关系。

关于李思訓的艺术風格与成就，通过文献記載上的一些零星論述与流傳的作品相印证，可以获得較具体的了解。

《旧唐书》上記述："思訓尤善丹青，迄今繪事者推李将軍山水。"《历代名画記》也称他"早以艺称于当时，一家五人并善丹青，世咸重之，书画称一时之妙。"他的山水画所以特别受到推崇，被认为是"国朝山水第一"。是由于具有独特的風格，能比較眞实地捕捉对象的情态；能通过致密的描繪，构拟动人的意境，这就是《唐朝名画录》、《历代名画記》所說的："思訓格品高奇，山水絕妙，鳥兽草木，皆穷其态。""其画山水树石，笔格遒勁，湍瀨潺湲，

傳唐李思訓　　江帆樓閣图軸(已被劫往台灣)

云霞縹緲，时睹神仙之事，窅然岩岭之幽。”他的山水画的内容虽然还沒有脫离六朝以来的求仙訪道的范圍，但是，他的着眼点已不是神仙故事，而是表現与这一故事有关的山川以及山川景色所寄寓的情怀。

了解他“窅然岩岭之幽”的山水，还可以从唐代牟融“題李思訓山水”詩中看到他所追求的情趣：“卜筑藏修地自偏，尊前詩酒集群賢。半岩松暝时藏鶴，一枕秋声夜听泉。風月謾劳酬逸兴，渔樵随处度流年。南州人物依然在，山水幽居胜輞川。”尽管詩人的感受里会有一定程度的主观因素，但是使詩人能触景生情的仍然是作品所呈現的松岭、清泉、渔樵、幽居所构成的深远的山川景物。因此对李思訓山水画有这样的傳說：“明皇召思訓画大同殿壁兼掩障，異日因对語思訓云：‘卿所画掩障夜聞水声，通神之佳手也。’”当然不是画的水眞正有声响，而是說明作家已通过“鳥兽草木，皆穷其态”的艺术技巧，达到了能感染人、能引起观众相应联想的程度。

被蔣介石集团盜走的《江帆楼閣图》，从題材內容、表現技巧，以及所表現的情趣来看，都是能代表李思訓風格的作品，以这張画，与展子虔的《游春图》作比較，可以明显地看出在艺术表現上的继續与发展，李思訓在某些处理手法上仍然沿襲着展子虔的道路，甚至在表現技能方面，也显示了相同的某种限制。例如在描繪一部分不同的树木时，只是停留在枝节、树叶的局部的固定形色的描摹，而把握不住对象的特性和整体。在构图处理上也有崎輕崎重，重复平列的現象。但是在整个画面上追求明显的季节效果，波瀾重叠、傾泄千里的江流，江岸林間院落的幽靜，以及画家企图在画面所寄托的情怀都获得了較成功的表現。这正是展子虔在画面上所追求的并有所成就的方面。李思訓則把它稳定了下来，而在表現技法上更显得成熟，有雄渾勁健的气势，特别是江水景色的处理，使我們对“夜聞水声”的贊喻得到形象的理解。

李思訓的儿子昭道，继承父业，同样在山水画上享有盛名，他曾任太原府仓曹，直集賢院。虽然他的官职只到太子中舍，但由于在繪画上也和父亲一样具有成就，在当时被认为“世上言山水者，称大李将軍、小李将軍。”画山水楼閣，設色用笔稍变其父法，而更加精巧細密。張彦远称他“变父之势，妙又过之。”

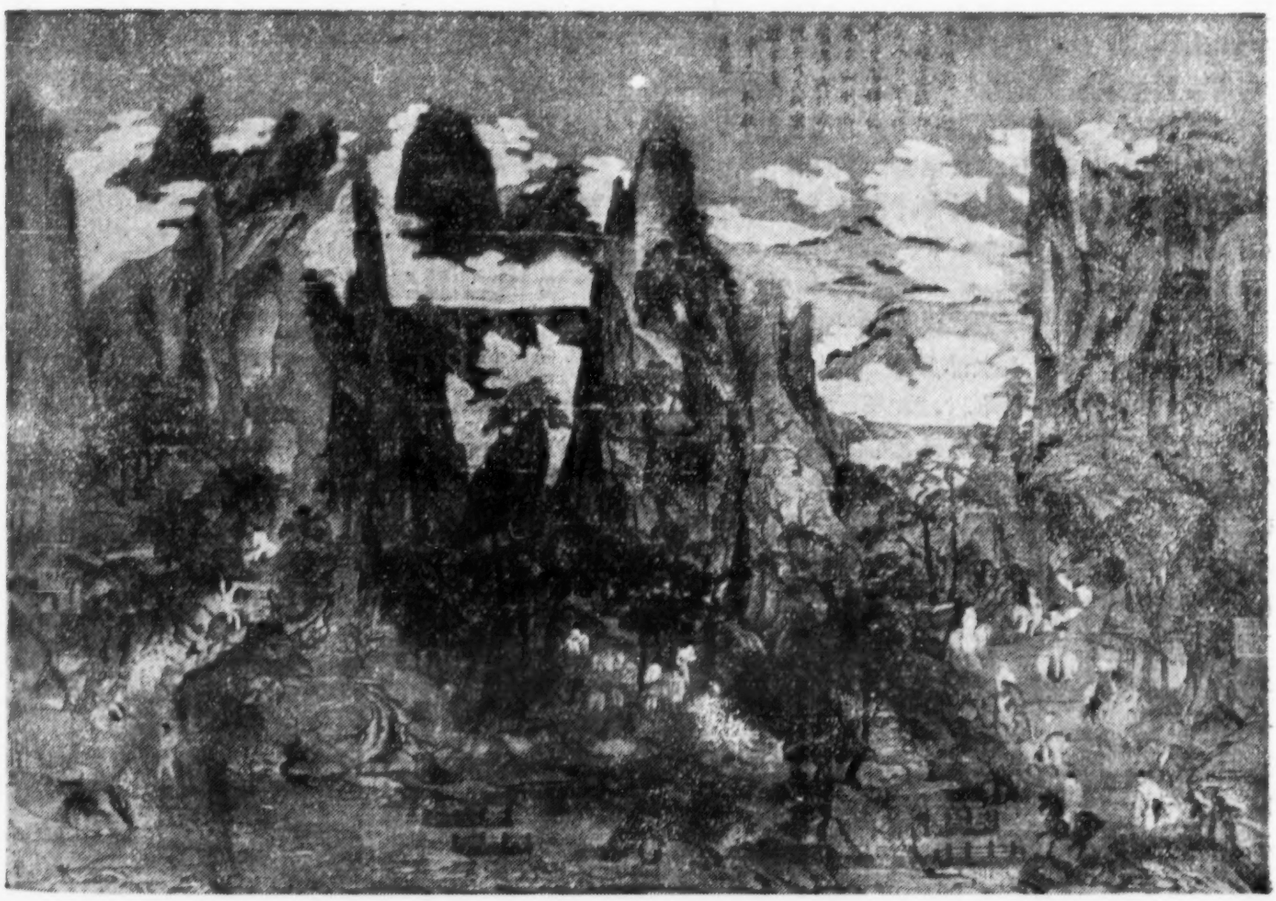
从李昭道的作品，可以看到唐代青綠山水的进一步发展。过去一直把《明皇幸蜀图》或《摘瓜图》称为是李思訓的作品，实际上唐明皇去四川避难，是“安史之乱”以后的事，思訓早已去世，昭道才是

有可能画这一题材的画家。他可能也直接参加了这一次的西南行，亲眼見到了帝王逃乱的声势浩大而又狼狽的队伍。由于阶級和时代的限制，画家表現这一次的帝王出行，迴避了政治上的遭遇，而有意識地着重描繪了春天山岭間旅行的詩意。

《明皇幸蜀图》的傳本很多，这些不同的本子，所表現的主要內容都是相同的，可以肯定原作的基本精神是保存下来了。被蔣介石集团盜往台灣的《明皇幸蜀图》和《春山行旅图》都是較早而接近原作的作品。一为立軸，一作横幅。两画結构基本相同，虽然某些部分各有巧拙，仍可以作为一个作品来介紹。画中前后是正在翻越崇山峻岭的或来或去的队伍，它显示了綿延不断、声势浩大的帝王的行从；画面的中部是正在歇晌的騎从，透过不同的情态表現了旅途拔涉的疲困和經过休息又恢复了精力的情况，它交代了旅途的間歇——这是最能說明旅行的艰巨和丰富的时刻；近处即是被迫踏上征途的唐明皇和他的侍臣、嬪妃，这里正如苏东坡所記述的："嘉陵山川，帝乘赤騾起三駿，与諸王及嬪御十数騎，出飞仙岭下。初見平陆，馬皆若惊，而帝馬見小桥，作徘徊不进状。"

表現旅途的队伍，有远有近，有行有止，在变化中刻划一致，在矛盾中表現統一，在主次的差别中突出中心环节。这样就使有限的靜止的画面，生动地表現了有情节的故事性題材。特别是"初見平陆，馬皆若惊，而帝馬見小桥，作徘徊不进状。"这一細节的描写，对突出画面的中心人物、对观众联想到这一人物的复杂情緒，是很有帮助的。这一作品在艺术表現上的成就，可以說明具有情节內容的山水画在这时所达到的水平。

从展子虔到李思訓父子，可以看到青綠山水画的成长、发展的过程。对山水画的情趣的追求，已从理論上的論述到实踐上的初步完成，这是一个重大的进展。李氏父子所代表的青綠山水一派和盛唐以后兴盛起来的水墨山水的发展，为晚唐五代山水画的成熟准备了条件。



唐　明皇幸蜀图軸(已被劫往台灣)

王　詵

王树村

北宋时期，名列王侯贵戚，官至定州观察使的駙馬都尉王詵①，却是一个“尝与寒士角平居，攘去膏粱远黜声色。”②而酷嗜丹青艺术的画家。从历代有关他的傳記事略来看，他的为人忼爽犖落，所結識多是如米芾、苏軾、黄庭坚等，对其詩文书画艺能有所裨益者，他的艺术成就，恰如夏文彦《图繪宝鉴》的評定：“师唐李将軍，不古不今，自成一家”。所以历代一些书画論著中，尝列載有关他的画記、画跋，和他的作品評述，而著名的书画鉴賞家們，也都把他的书画詩詞視为珍品。此外，王詵自己家中也曾是“錦囊犀軸堆象床，文笔連幅翻云光”③地搜集了許多古代书画名迹。由此可知，不仅画家王詵本人給我們留下了宝貴的文化遺产，而且当时他也很注意上代名貴书画的整理和保存。今年适逢其誕生九百二十五周年，关于他和他的作品，現作一初步介紹。

• • •

王詵字晋卿，生于宋仁宗景祐三年（1036年），本籍山西太原，后迁入京都又为开封人。他自幼天資聪敏，好讀书，过目不忘。及长，諸子百家、詩文书画外，琴棋笙乐、百工技艺亦无不通曉。当时的翰林学士郑獬，見到王詵送来的文章，不覚搓手叹曰：“子所为文，落笔有奇語，異日必有成耳”④。不久，被英宗（赵曙）之女蜀国公主看中，英宗卒，神宗（赵頊）就把蜀国大长公主嫁給他，照例获得了“駙馬都尉”衔，并受命为利州防御使⑤，这时他已年过三十岁了。此前，当他二十余岁的时候，曾画过一幅山水《水石云林图》，也曾为戒坛院佛閣作过碑版书，并尝作乐府长短句，这些都被当时号称“苏黄四学士”之一的黄山谷得見，黄誉为：“王晋卿画《水石云林》縹緲風尘之外，他日当不愧小李将軍；其作乐府长短句，踔踔而清丽幽远，在江南諸賢季孟之間；近見其戒坛院佛閣碑，文句与笔画皆頓进，所謂后生可畏者乎”⑥。可見当时他的书、画、詩三者都已相当成熟了。

王詵虽然身为皇室貴戚，青紫一时，但他依然与以往的朋友从游若旧，見者不知其为貴人。平素亦尝与米芾、苏軾等談論詩文及艺流諸术以为乐。并且还把“官居京师十年不游权貴門”⑦的人物画家李公麟請到他的府第，描繪他和朋友們集聚游賞的情况为《西园雅集图》，因此使得蜀国大长公主更感孤寂，不久即以疾薨。当时神宗頗为不快，下詔責备他說：“內則朋淫纵欲而失行，外則狎邪罔上而不忠”。其实王詵除与詩画朋友交游外，則是“手披横素風飞揚，卷舒終日未用忙”的埋头在他的画室里，何尝纵欲失行。

自蜀国大长公主病逝遭到神宗的笔責后，王詵并未改其志，除自行創作外，照旧搜集书画与其同道交換共賞，又在他的私第之东筑宝繪堂蓄其所藏书画，被視为“風流蘊藉，眞有王謝家風”。元丰年間，王安石倡行新法，苏軾上书陈述不便，忤怒神宗，被降职謫至外州，王詵与苏軾有旧，因此以党籍牵連亦貶武当。此时他虽較穷困，但对詩书繪画益求精进，并未由此而廢，如苏軾在《王詵自书詩詞》后跋中所題：“晋卿以貴公子罹此忧患而不失其正，詩詞益工，超然有世外之乐……”⑧。这一期間他創作的繪画，仅知有《湘乡小景图》《梦游瀛山图》二幅，后图作于元祐三年（1088年），这时画家年已五十三岁了。按《梦游瀛山图》宣和画譜未列入，明时藏于項墨林手，清乾隆年間入“御府”，被乾隆（弘历）品为“內府所藏王詵四卷中此为第二”，有人认为此画“笔画精致，京师貴游蓄之为希代之宝”⑨，“楷法精严，又兼画法高古，宜称海內名迹”⑩。翌年（元祐四年，1089年），画家年五十四岁以后，就默默无聞的不知所終。死后哲宗（赵煦）勅贈昭化軍节度使，謚荣安。

• • •

画家王詵一生的繪画創作不算少，但傳流下来

---

① 見《宋史》王詵傳。按观察使唐始置于諸道，掌察所部善恶，中唐以后，多以节度使兼領其职，到宋时，观察使已是虛衔，无定額。
② 宋邓椿《画继》。
③ 《画继》引东軒贈詩。
④ 《宣和画譜》卷十二。
⑤ 《宋史》王詵傳。
⑥ 《山谷集》。
⑦ 《宣和画譜》卷七。
⑧ 原作藏故宫博物院。
⑨ 《历代书画舫》。
⑩ 《墨緣汇观》。

的却不多。据北宋宣和"御府"所藏，就有三十五件，为了便于了解它的內容，不妨将画目列出如下：

渔村小雪图　江山渔乐图　柳溪渔浦图
渔乡曝网图　烟江叠嶂图　連山絕澗图
烟嵐晴曉图（三幅）　晴嵐曉景图
幽谷春归图　屏山小景图　江山平远图
千里江山图　长江風雨图　風雨松石图
松石图(二幅)写李成寒林图（二幅）
江亭寓目图　秀峰远壑图（二幅）
名山臥游图　老树野岸图　会稽三賢图
子猷訪戴图　山居图(二幅)　长春图
金碧潺湲图　松路入仙山图　远景图
房次律宿因图　客帆挂瀛海图。
又南宋中兴館閣藏着色山水一幅。

此外，在历代鉴藏家私第收藏的为数也不少，就著名的古代几个画家、收藏家所藏或所見（同一画目重見者不录），計有：

黄庭坚（山谷）收《水石云林图》一幅，法小李将軍

楼钥收《江山秋晚图》，又《湘乡小景图》两幅。

又《东坡集》中有題王晉卿画詩四：一《山阴陈迹》，二《雪溪乘兴》，三《四明狂客》，四《西塞風雨》，后不知其下落。

司徒用进藏王晉卿临小李将軍山水一幅

郭佑之（天錫）号北山藏《长江远岫》一幅

庄蓼塘(肃)藏《长江远岫图》著色山水一幅，上題杜詩"門泊东吳万里船"句，前有蔡京題字。

徐容斋（子方）藏《长江叠嶂图》一幅，約长二丈，后有与苏东坡唱合詩各二首，及王駙馬印章并記。

李士弘（倜）号員嶠藏《楚山清曉图》一幅，着色山水，有"万寿无疆"之印（疑伪制）。

赵孟頫藏《連山絕壁图》一幅，附高宗(赵构)題。

（以上宋，共十三幅）

严嵩（惟中）藏《江山奇胜图》、《烟江叠嶂图》（外一卷，后归王世貞藏于"尔雅楼"，并为之跋）两幅。

王世懋澹圃画品記有《雪霽群鴉图》一幅。

詹景凤藏晉卿仿唐人青綠山水一幅。

項墨林藏《瀛山图》（即《梦游瀛山图》）《层巒古刹图》二幅。

（以上明，共六幅）

乾隆內府藏《曹碑图》（魏武观碑，按清內府共有晉卿眞迹四幅，余三幅重見不录）

（以上清，一幅）

仅以手边資料統計，王詵的作品就有五十六幅，但由于辽、金、元历次战乱，殃及书画，王詵是曾居开封的画家，其作品又以宣和"御府"所藏者居多；靖康之变，宋都开封受尽兵燹之劫，因此王詵的作品絕大部分都散佚于此时。从以上所列南宋及明朝各家收藏的王詵遺作来看，仅有一二幅是宣和內府旧藏，由此可证：王詵的画早在宋都南迁的时候，散落殆尽，所以傳流到今天的已寥寥无几了。

究竟王詵的作品傳流到現在的还有几幅呢？回答这一問題，先从乾隆內府藏画談起：据乾隆（弘历）題《漁村小雪图》曰："烟江叠嶂及瀛山，存亡灭沒随云烟，漁村小雪最后出，曹碑曉見突汉然"，并把《漁村小雪图》标为"內府所藏王詵四卷中此为第一"（《梦游瀛山图》标为第二；《烟江叠嶂图》及《曹碑图》当是第三、第四）。可知二百年前只有四幅存世。解放前聞知除《曹碑图》未見外，只有《漁村小雪图》《烟江叠嶂图》和《梦游瀛山图》。此外，曾为宣和內府所藏，列入宣和画譜的《柳溪漁浦图》，已流入日本。解放前夕那幅仅次于《漁村小雪》的《梦游瀛山图》，又被蔣介石集团劫往台灣。所以目前保存在我国人民手中的王詵的主要作品，只有分陈于故宫博物院和上海博物館的《漁村小雪图》《烟江叠嶂图》两幅了。

在国內所藏的王詵名作中，以《烟江叠嶂图》屡为明清画記中所提及。按此图原系宣和"御府"者，录入宣和画譜目。或謂此图共两卷，一卷为宋徐容斋得，明嘉靖年間落于严嵩之手，后归王世貞，王并为之記，略謂："余覽宣和画譜，有秘藏晉卿图卷，及考圣朝名画記，則又称《烟江叠嶂图》行于世，然則晉卿作此画有二本，其行世者为王定国画而长公作歌者也；当宣、政間詔天下，断公文及墨迹，进御之本，岂应复留公歌于后？……而苏长公笔法精純古雅为平生冠，又不当参置蜉蝣之足也，书此以俟夫眞賞鑒者"。因当时（宣政間）禁苏文，王世貞見此图有苏东坡作歌，詞意与图不符，且字迹眞确，遂生疑問。后来墨緣汇观的著者解答了这一問題，并把此图的构图形式与意境等作了小記，他說："《烟江叠嶂图》絹本，高九寸二分，长三尺八寸九分，青綠山水。画重山大岭，陡壁层岩，山多平頂，全以花青运墨点苔，甚为奇古，有渾厚天眞之妙，虽其发源李成，布景如城郊村落，梵宇浮图，茂树垂楊，客舟江艘，各具精妙，实自成一家，为晉卿之杰作眞迹无疑。凤洲（王世貞）跋謂歌辞与画境小牴牾者，盖因图中之烟云变灭，不当为烟江耳"。又說"尝見《烟江叠嶂图》一卷，后为商丘宋氏所得，上有宣和标书及宣政小璽，后有姚樞宋濂（黎民）表題，乃高长大卷，惜絹素破裂，然

丘壑奇奇，山多飞泉，具有江雾蒙迷之景，的为晋卿《烟江叠嶂图》，却无苏题”。由此可知《烟江叠嶂图》确有两幅存世，現存是有苏题的，另一幅不知落于何方。

《漁村小雪图》全长445、寬219厘米，画疏葦寒塘，树石披雪。孟冬时漁家冒雪迎寒的辛劳情景，跃然紙上。卷尾上首有乾隆依苏軾題《烟江叠嶂图》韵之七古一首，称贊此图开卷“已覚冷風拂玉浦，又如湿气生銀田”，不亚于王維《雪溪图》。

《漁村小雪图》始見于宣和画譜卷十二，以后即未見著录，直到明朝末年才在北京市上发現，后經戴岩拳、王石谷、年羹尧等人收藏，乾隆时入內府。乾隆十九年，弘历并为获得此卷題識，有句云：“瘦金眞迹識瞻首，屈指閱世五百年。”盖指自宋徽宗(赵佶)卷首題識后，至清中叶已有五百多年了。后来又曾輾轉保存在私人手中，現为故宫博物院藏品。

《漁村小雪图》既有敷粉描金，又有破墨暈染，在当时是一种新鮮的表現手法，可以看出山水画由唐到宋这一发展过程的变化。由于此图长期以来很少有人看到，所以容易使人产生一种錯覚，即以为王詵之作多法唐李思訓、李昭道父子，无非是金碧楼台而已。《漁村小雪图》的发現，对我們全面了解画家王詵的艺术造詣，及研究其作品在我国繪画史上的影响等，有重要意义。

《梦游瀛山图》傳流至今，也是几經曲折，北宋末靖康兵乱，此图被阳翟張飞卿所得，贈其友傅延之，建炎元年（1127年）阳翟田亘（元邈）并題一詩于后。到了紹兴七年（1137年）張飞卿弟(兵甫)、陈汉卿与傅延之会集于南昌，中秋日傅延之将此图展出共賞，因系張家旧物遂又还与張兵甫。明代时，此卷归项墨林藏于天籟閣。项氏不戒于火，图书曾被毁，董其昌則嚮謂此卷“已归天上”，后来，到了清乾隆年間又发現于清宫內，乾隆并在图上作了題記，解放前夕被劫往台灣。按《墨緣汇观》所記，此图“絹本，高七寸三分，长四尺二寸余，青綠山水，大着色。开卷作山村茅茨，远水平沙，其間数艇隐隐捕魚中流，图中多絕壁层巒，茂林梵宇，凡村居多作木柵屋舍，窗牖墻壁皆以粉染，甚覚古雅。”意境之精妙，可以想見。

• • •

画家王詵独辟“宝繪堂”专藏古今书画，在当时也是罕見的，仅据米芾《画史》所記，他曾收藏过的珍貴书画就有：

一、顧愷之人物一卷，米芾以怀素帖換走。

二、荆浩画山水二幅，后送与米芾。

三、苏軾作《竹木枯石图》。

四、黄筌《凤牡丹图》屏条六幅。

五、韓幹《夜照白馬》一幅。

六、王士元《漁村浦屿》雪景四幅，得自收藏家王巩（定国）处。

七、梦休《雪竹》图一幅，巨石倒影，下落叶数片浮水上，旁一枯木，亦倒影，易自蔣长源处。

八、江南人画《小雪山图》二軸，疑为王維画。

九、米芾画《小树图》一幅，枝叶如草书，不俗。

十、易元吉《葦芦鴨鵝》一幅，借自米元章。

十一、顏眞卿法书一卷。

十二、李公麟画《西园雅集图》一卷（內有苏东坡、黄山谷、張耒、秦观、米芾、王詵、李公麟等十六人图象）。

王詵，当时收藏的古今书画名迹当然不止此十余幅，但拈出以上图目，也可使我們看出他收集范圍的广博，品类的多样。其目的应是用作参考，以增进自己創作上的技艺，絕非后世专收一家，用来臨摹或伪造假画者可比。所以王詵不仅是以山水見长，而且画竹石也有相当工力。

• • •

王詵的繪画艺术已如上述，而他的书法造詣也頗为深邃，黄山谷謂：“行书奇怪，非世所学，自成一家”；《画史会要》則称“晋卿碑版书极佳”《后村集》里更推他的法书是“草圣杰然，有王子敬、張长史之遺意”，可見他在书法方面也是多能的。至于他的詩詞，傳留下来的不多，如《王詵自书詩詞》中的《穎昌湖上贈諸公詩》：

清影十分月，暗香千柄蓮。不知从此别，高会复何年。

又《蝶恋花》詞：

小雨初晴迴晚照，金翠楼台，倒影芙蓉沼；
楊柳垂垂風裊裊，嫩荷无数青錢小，
似此园林无限好，流落归来，到了心情少；
坐到黄昏人悄悄，更应添得朱顏老！

画家文詞修养，于此也可略窺一斑。

总之，王詵是博学多艺，更专于繪画艺术，他的墨竹师文湖州，也画松石等，山水为其专长。他的山水画“近規李成，远紹王維”，并汲取了小李将軍（昭道）金碧重彩一派之长，正如米元章所評价：“金碧緋映，風韵动人”；水墨和金碧重彩的相結合，使得我国山水画在表現技法上又推进一步，故《画鉴》評其为“不古不今，自成一家”。并对后来的赵大年、赵伯駒等有很大影响，是值得我們紀念和进行深入研究的一位画家。

李公麟的繪画

肖七

李公麟字伯时，号龙眠居士，安徽舒城人。約出生于宋仁宗皇祐元年（公元1049年）。熙宁三年（公元1070年）举进士。历任南康长垣尉、泗州录事参軍，以文学有名于时。后由陆佃荐为中书門下省刪定官，又由董敦逸荐为"御史檢法"。元符三年（公元1100年）因病致仕时，官至朝奉郎。退隐以后居龙眠山中，崇宁五年（公元1106年）去世。享年約五十七岁。

宋史本傳称他"好古博学，长于詩，多識奇字，自夏商以来钟鼎尊彝皆能考定世次，辯測疑識"。在当时的条件下，对古器物的研究"能考定世次，辯測疑識"，显示了他的博学和鉆研精神。他特别擅长书画。《洞天清祿集》称："龙眠书于規矩中特飄逸，緯有晋人風度"。而他所作的画，被当时人认为："鞍馬逾于韓幹，佛像追吳道玄，山水似李思訓，人物似韓滉"。（画继）"創意处如吳生，瀟洒处如王維。"（宣和画譜）

他多以澄心堂紙作画，善白描，形成独特的風格。但这并不是說他所有的画全不設色、不用緣素。現在遺存下来的韦偃《牧放图》（故宫博物院藏），虽是李公麟的摹本，但也可以看出李公麟在着色絹画方面，同样具有熟练的技巧。

李公麟喜"白画"，不以色取胜，这是和他的塑造对象的才能分不开的。他能"凡目所覩，即領其要。"而表現人物的时候，"能分别状貌，使人望而知其廊庙館閣、山林草野、閭閻臧获，台輿皂隶。至于动作态度，蠖伸俯仰，大小美恶，与夫东西南北之人，才分点画，尊卑貴賤，咸有区别"。（宣和画譜）

他所以在技巧上达到这样的水平，是和他勤学苦练，善于学习前人，"乃集众善，以为自有，更自立意，专为一家。"（宣和画譜）分不开的。也是他注意观察对象，精意构思的必然結果，据說他，"留意画馬，每欲画，必观群馬，以尽变态"。（鶴山集）"大抵公麟以立意为先，布置緣飾为次"。（宣和画譜）这些都能說明他創作方法的某些方面。

故宫博物院藏的《維摩演教图》和辽宁省博物館藏的《蓮社图》，都是傳为李公麟的作品。这两張画所呈現的熟练的表現技巧，显示了画家在磨练技法上所下的深厚功夫。因此他能运用自如的以簡练的綫条表現对象复杂的轉折变化，清楚地交代人物間的相互关系。这两張作品可以作为了解李公麟表現技能的参考。

傳为李公麟所作的《郭子仪单騎見回紇图》（被蔣介石集团劫往台灣）是一張重要的历史画。作者以巧妙的构思生动地安排了这一情节性繪画。郭子仪免去戎装，单騎会見回紇統帅，使双方导致和解的事件，在画家的笔下得到了恰当的表現。郭子仪的胆識与誠悬、将士的犹疑与戒备，回紇統帅的勇猛与悅服的心情，都得到了相当的刻划，因而使整个画面具有感人的力量。这一作品提供了我們了解李公麟創作方法的具体材料。

李公麟以善画馬而出名，流傳下来的《五馬图》（現在日本），是一幅代表作品。从这一作品可以看出李公麟准确生动的造型能力，和塑造人物性格的杰出成就。他用富有变化的綫条，出色地塑造了不同的人物和馬匹。但是在画面上，給与观众的不是熟练的技法的玩弄，而是准确的技巧所呈現的形象，它体現了作者对对象的深刻认識。

現存浙江杭州府学的圣賢像石刻，是南宋初摹刻的李公麟作品，也是了解李公麟人物画成就的重要資料。准确而流利的綫条，朴质而有性格的形象，代表了李公麟的基本風格。

傳为李公麟的作品极多，而且大部是"白画"，虽然这些作品不一定都与他有关，甚至有的完全不屬于他的風格。但是其中也有可以作为了解他同一时期繪画成就的重要作品。故宫博物院藏的《西岳降灵图》，就是宋代的杰出繪画作品。

关于"西岳降灵图"，缺乏詳实的記載，以致我們还不可能确切的知道原作者、以及所表現的全部情节。在明代以前，已把这一作品归为李公麟所画。《北礀集》上記"宋李公麟西岳降灵图"称："降灵笔墨自龙眠，此图之工致，开卷即知为龙眠老手。布置人物杂以鬼怪，洎妙丽乘跨，皆不失幼长貴賤之序、近退向背之宜。云中卷舒出沒，非全完而全完，出人意外……"明詹洞見到这一相同的作品，也称为李公麟所作，并且描述了画面的情景，可是也不知所画內容。詹洞"題李伯时西岳降灵图"称："松鶴蔡先生家藏李伯时西岳降灵图，前二人騎行，后二人徒步，状若馳猎者。其后則有云气神人在其中。嗟夫禹鼎象奸，齐譜志怪，世或有之。但恨无胥臣之多聞，子产之博物，历覽載籍，未遑夷考，模写画像，为作短篇，以俟知者：龙眠居士画如神，展画冥搜画中意。白日杲杲人出亩，长風蕭蕭云拂地。前有一匹云色騅，次有一匹元花驄，两人冠服何其雄，若非将相应王公，鞶纓宝鞍金匼匝，各持羽箭悬雕弓。后有二人总徒步，蒼鷹黃犬行相从。云中欻見光燦烂，玉輅瑤輿下霄汉。不駕紫凤白麒麟，海犀天駟多奇玩，鷩旌虎节旋低昂，星仗霞幢互繚乱。无乃朝辞太华峰，得非曉过云台观。輦中坐者眞天人，冕珠龙袞儼昭煥。金童玉女紛往来，庆云为馭天为阶，长眉刷翠面如月，知有道骨无尘埃。令人可望不可及，恍惚云中相出入，衣沾玉井碧蓮香，旗翻仙掌露华湿。我識泰山封禪书，不識此画意何如。人說西岳降灵图，西岳或有人間无。"

《西岳降灵图》的摹本极多，元赵孟頫就曾見过一二十本。以上两則記載不一定就是同一張作品，但是所述画面人物，与故宫所藏一本均相同，而画面的形象也确实达到了"皆不失幼长貴賤之序，进退向背之宜。"

宋乔簣成，元赵孟頫見到另一素絹本白描画卷，定为"唐人模西岳降灵图"或"其原盖出予唐人所作西岳壁画"。而从現存这一作品的人物衣冠制度等方面考查，也确实保存了某些唐代的因素。因此可以推想这一作品只是宋代的摹本，不一定是宋代的創作。而从具有宋代熟练技巧的摹本，来了解宋代繪画，以及宋代画家如何吸取前人的艺术經驗，也仍然具有重要意义。

华岳之神，据道藏称："姓浩，名元仓。"而《太平御覽》引《龙魚河图》称："西方华山君神，姓浩名鬱狩。"到唐玄宗时，才"封华岳为金天王"（冊府元龟作先天元年，杜佑通典作开元十三年。）因此"西岳降灵图"也称为"金神羽猎图"，描繪的是金天王出猎时的行从。

宋姜夔所作"金神羽猎图"六言詩，就是描述这一故事的內容："夜半金神羽猎，奔走山川百灵，云气旌旗迴牙，須臾已入青冥。后宫嬋娟玉女，自跨八尺飞龙，想見匆匆爭道，綠鬢斜墜秋風。"

全画分为七組。第二組中部騎馬着白袍者是金天王，左右为其侍从；第一組前行者持箭張弓，携鷹随犬，作出猎状，交代了画中人物活动的中心情节；第三組，鷩旌虎节、星仗霞幢，为王者出行的仪仗，交代了中心人物的身份，前三組結合在一块，成为出猎队伍的前面一部分。第四組到第七組都是在表現金天王羽猎时，后宫眷屬跟随愔游的情况，正是所謂"后宫嬋娟玉女，自跨八尺飞龙，想見匆匆爭道，綠鬢斜墜秋風。"这一部分与前一部分組合成一个有机的整体，生动的表現了故事的內容。从"西岳降灵"这一題材本身来看，事件的中心是"金神羽猎"，但是画家在表現这一事件时，不是描繪正在追猎时猎者的紧張与勇健，也不是刻划猎获归来时人馬的疲乏与愉快。而是表現即将从事紧張的追猎前，各种人物的形形色色的活动：出猎者的从容鎮靜；侍从的前呼后拥；妇女們的愔戏与好奇。而画家特别着意描繪了随行妇女急切地想看到捕猎活动，匆匆爭道时所造成的混乱。画面第七組所呈現的这一情景，突出地显示了画家对生活的細致現察与丰富的想象，也展示了这一时期艺术表現上所获得的高度成就。

《西岳降灵图》通过神話故事的題材，刻划了現实生活中形形色色的人物，表現了一些富有戏剧性的生活場面。对于这一作品进一步的研究，将有助于我們对宋代以前的繪画成就，获得更深的了解。

李公麟和吳道子一样，是有多方技能、在繪画方面具有深刻影响的画家。他通过临摹、研究，綜合了前人的繪画成就，并进一步有所发展；同时又通过他，給与以后很大影响。因此，对于李公麟繪画成就的全面探討，将有助于对这一时期繪画艺术发展的理解。

大米和小米

朱家溍

宋代繪画在继承傳統的基础上，又大为发展，形成了几个新的派别。以董源为首的一派，到了宋徽宗时期，米芾、米友仁父子（世称大米、小米），創造性地突破了前人，自成一家。这一画派的出現，在山水画上是一个阶段性的变化，給后来山水画家不少新的启发。今年为大米誕生九百一十周年紀念，小米誕生八百七十五周年紀念，茲就个人所知，对这两位画家概括介紹如下。

米芾字元章，是宋四大书家之一，同时又是画家。他的书法，继往开来，在四家中本領最全面。故宫博物院所藏《蜀素帖》（已被劫往台灣）《珊瑚帖》等，都是他的代表作。米芾并著有《画史》《宝章待訪录》等书行世。他的作品署名芾，或作黻，又称海嶽外史、襄阳漫士，生于皇祐三年（1051年），卒于大观元年（1107年）。本是太原人，后来迁居襄阳，又曾长期住在鎮江等地。宋史米芾列傳載"以母侍宣仁皇后藩邸旧恩，补洽光尉，历知雍丘县漣水軍，太常博士知无为軍。召为书画学博士，賜对便殿，上其子友仁所作《楚山清晓图》。擢礼部員外郎，出知淮阳軍。子友仁，字元暉，力学嗜古，亦善书画，世号小米，仕至礼部侍郎、敷文閣直学士。"小米又字虎儿，晚年自号懶拙老人，生于元祐元年（1086年）卒于乾道元年（1165年）。年八十岁。

大米的作品

米芾在所著《画史》里叙述自己的繪画說"枯木松石，时出新意……又以山水古今相师少出尘格，因信笔为之，多以烟云掩映"。对于人物喜画"圣賢像"，宋史米芾列傳說他"精于鉴裁，遇古器物书画，則极力求取，必得乃已……又入宣和殿，观禁中所藏……画山水人物自名一家，龙工临移，至乱眞不可辨"。說明他一方面具有大胆創造的精神，一方面又极力钻研，广泛的从古代繪画中吸取經驗。在《画史》里他写了很多对古画的意見，有这样一条"余家董源雾景横披全幅山骨隐現，林梢出沒，意趣高古"。这对他的創作是一个启发，和他在襄阳、鎮江一带常看到的云山烟雨联系在一起，于是在董源画法基础上进行新的創造，运用潑墨法，参以破墨、积墨、焦墨等方法，画出云山烟树的意境。元明以来，称之为远宗王洽（唐代画家，潑墨法的創始人），近师董源，别出新意的米家山。

米芾富有創造天才，但作品不多，南宋朱熹的文集里曾談到米芾的画"米老下蜀江山，尝見数本大略相似，当是此老胸中丘壑最殊胜处，时一吐出以寄眞賞耳，苏文粹中鉴賞既精，笔語犹胜，頃岁尝获从游，今观遺墨为之永叹。"

宋周密云烟过眼录有《米元章九老图》，明張丑眞迹日录有《米芾自画像》，怀星堂集有着色桃花，从这些記載来看，米芾画的內容是多方面的，但云山一类是他的代表作。明代董其昌画禪室随笔以及清河书画舫等书所載，都是云山之类的名目，这些作品現已不傳，无从断其眞伪。清代著录以宮中收

南宋 米友仁《云山墨戏图》

藏为例，石渠宝笈卷八乾清宫藏"米芾《云山图轴》，素絹本着色画，元符元年夏，襄阳漫仕米芾"。卷十七养心殿藏：米芾《云山图轴》，素箋本，着色画，未署款，有陈继儒題。卷三十二御书房藏：米黻《云山图并自跋卷》，素箋本墨画，有紹兴己卯自跋。卷三十八御书房藏：米黻《岷山图轴》，素箋本墨画，款識云"芾岷江还再至海应寺，国詳老友过談，舟間无事且索其画，遂尔草笔为之不在工拙論也"有魏了翁題。以上四件均列为上等。尚有重华宫藏《云山》一卷，避暑山庄藏：《云山烟树》一卷，列为次等。1925年清室善后委員会刊行的故宫物品点查报中，只有《米黻云山图并自跋》一卷，現在台灣。其余都在此以前失散。

从著录来看上等的四件，其第一件絹本着色《云山图轴》，根据宋人的說法，米芾"不肯于絹上作一笔，今所見米画或用絹者，皆后人伪作"（見洞天清祿集），則此件恐系伪迹。其第三件《云山图卷》自跋为紹兴己卯，米芾的卒年是大观元年（見疑年录），并沒活到紹兴，很明显是不对了。辛亥革命以后至解放前这一长时期內，宋元名迹过去在南北各收藏家手中的，亦紛紛出現，但从未发現大米的眞迹。从过去情况来看，不免要得出"无米論"的結果。

小米的作品

宋代邓椿所著画继里面說米友仁"天机超逸，不事绳墨，其所作山水，点滴烟云，草草而成，而不失天眞，其風肖乃翁"。蔡天启作米襄阳墓志說"元符初，进其子所画《长江万里图》，时元暉年尚少，其小笔已知名当时"。元符初米友仁不过十三岁，已經成名，他在青年时代画的不少，晚年就不肯随便給人画了（見画继）。

历代书画著录中曾經著录过一些小米的作品，有些名称虽然不同而实际是一件东西，也有名称相同而內容不同的，并且其中眞伪也有可疑之处。明代董其昌在《瀟湘白云图》的跋語中已經說到在傳为小米的画中，有的是元代高克恭（房山）的作品。所以傳世的小米眞迹也不很多，茲就个人所知分述如下。

現在故宫博物院所藏小米的眞迹三件。一为《瀟湘奇观图卷》，茧紙本，墨画云山烟树，有小米自題"先公居鎮江四十年□作菴于城之东高崗上，以海岳命名，一时国士皆賦詩，不能□記□。翰林承旨翟公詩：'楚米仙人好楼居，植梧崇冈結精卢，□瞰赤县宾螘鳥，东西跳丸天馳驅，腹藏□（万）卷胸垂胡，論□□河决九渠，掀髯遠目□八区，欲叫虞舜□蒼梧'云云，餘不能記也。□卷乃菴上所見，大抵山□奇观，变态万□□在晨晴晦雨間，世人鮮复知此。余生平熟悉瀟湘奇观，每于登临佳处，輒复写其眞趣□□卷以悅目交□□使为之此豈悅他人物者乎。此紙滲墨□（不）□（可）□（运）笔，仲謀勤請不容辞，故为戏作。紹兴□□孟春建康□□官舍，友仁題。羊毫作字，正如此紙作画耳"。鈐朱文"友仁"印。后幅有薛嵎、葛元喆、吳瓠頌、貢师泰、刘守中、邓字志、董其昌等宋以来諸家跋，及朱希文等观款。見郁逢庆书画題跋記、卞令之式古堂书画考、吳子敏大观录、顧氏过云楼书画記諸书著录。

一件为《云山墨戏图卷》，澄心堂紙本，墨画层山濃靄，密树曲磎，带以村落，款"余墨戏气韵不凡，他日未易量也，元暉书。"后幅有董其昌、馮銓及清乾隆諸跋。有梁焦林等收傳印記及石渠宝笈鉴藏諸璽。見珊瑚网、墨緣汇观及石渠宝笈續編諸书著录。安仪周所藏小米眞迹三，除此卷外，尚有《大姚村妹家所作云山图卷》《瀟湘白云图卷》。他认为三卷之中以《云山墨戏图》最好。（見墨緣汇观《云山墨戏图》下）此卷历来皆认为是眞迹，但款似后添。

一件为《云山得意图卷》（被劫往台灣），素箋本，水墨渲染，連山云雾，无名款。后幅自識"紹兴乙卯初夏十九日，自溧阳来游苕川，忽見此卷于李振叔家，实余儿戏得意作也。世人知余善画竟欲得之，尠有曉余所以为画者，非具頂門上慧眼者不足以識，不可以古今画家者流求之，老境于世海中一毛发事，泊然无著染；每靜室僧趺，忘怀万虑，与碧虛寥廓同其流蕩，焚生事折腰为米，大非得已，此卷愼勿与人"。后幅有曾覌、吳寬、董其昌、娄孟坚、笪重光、高士奇等宋明清諸家跋。見清河书画舫、大观录、江村消夏录、石渠宝笈續編著录。此卷后幅曾覌跋語"元章早年涉学既多，晚迺則法鍾王，此元祐作也，紹兴壬午中冬晦平丘曾覌純父"本是为米芾其他书迹写的跋語，与此卷无关，乃好事者故为点綴装池其后，吳寬的跋語遂也称"米老此图"等語。娄孟坚、董其昌在跋語中已指其誤。前段所述《米黻云山图并自跋》一卷，与此卷內容相同而无董題，当系明代早期依此卷仿制的。（已被劫往台灣）

上海博物館所藏一件。为《瀟湘白云图卷》。素箋本，墨画云山蒙渾，树木蕭疏之景，溪桥屋宇在隐显間。款"元暉戏作"四字。后幅有自識"夜雨欲霽，晚烟既泮，則其状类此，余盖戏为瀟湘写千变万化不可名神奇之趣非古今画家者流画也。惟是京口翟伯寿余生平至交，昨豪夺余自秘著色袖卷……

昨与吳傅朋蜀冷金箋上戏作一幅，此与达功相遇，知亦为此郎夺……”末署“嬾拙老人元暉”，三十五行。又再識“昔陶隐居詩云：山中何所有，岭上多白云，但可自怡悅，不能持寄君。余深爱此詩……紹兴辛酉岁孟秋初八日，过嘉禾获再观，嬾拙老人米元暉书”十四行。前后两題皆行书，字大寸許。并有关注、謝伋、韓淲、錢端礼、洪适、曾惇、朱熹、洪迈等很多宋人題跋和明人沈启南、董其昌題跋，另有明人王常宗楷书“瀟湘图考”惜已不全。此卷見墨緣汇观及石渠宝笈卷四十三著录。按宋人諸跋皆以此图在小米画中为第一。董其昌在《云山墨戏卷》跋語中談到《瀟湘白云》时有些怀疑說：“余犹疑題咏虽眞似珠櫝耳，神物或已飞去”。張珩先生，认为此卷系小米眞迹，惜已殘破伤神，宋人諸跋似为两个米卷的跋語裱在一起的。

此外溥仪带往天津的一批书画中有小米作品三件(見賞溥杰书画賬)，为《云山图卷》《姚山秋霽图卷》《五洲烟雨图卷》均見石渠宝笈三編著录。《姚山秋霽图》在天津居住时即售出。其余二卷带往东北，日寇投降后，《云山图卷》在市場上出現，《五洲烟雨图》則至今不知下落。《云山图》紙本，墨画层層积靄，无款印，系一小幅精品。后幅有元明諸家題及梁蕉林等收傳印記。此卷几經易主后被美帝掠去。《姚山秋霽图》徐邦达先生曾見之，云系伪迹。

另外有李葆珣无益有益斋著录的一卷《云山得意图》，即前述《云山得意图》的别一伪迹，曾藏馮公度家。还有一件《云山小幅》，墨画，幅上有自識“紹兴甲寅元夕前一日自新昌泛舟来赴朝參，居临安七宝山戏作小卷付与廩收”，款署“元暉戏作”。現在日本，从照片来看书画均佳，見吳氏书画記著录(无刻本)。

清代著录中小米作品，除前述已有下落的以外，还有《溪山烟雨图軸》，見式古堂书画考、石渠宝笈續編著录。《大姚村妹家戏作云山图》見墨緣汇观著录，又見石渠宝笈三編著录，改題为《大姚村图》，則始終未見。小米作品傳世的情况大抵如上述。故宫博物院藏的小米作品，应以《瀟湘奇观》《云山得意》二卷为上，《云山墨戏》略次于前二者，都可算是他的代表作。

苏东坡說“至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理……以其形之无常，是以其理不可不謹也。”(見苏东坡文集)以宋人对于繪画的理論来衡量一下宋人的画，小米作品所表現的云山烟树不但合理，而且形神具足富有感染力，的确是古人所謂“以造化为师”的作品。

我記得1958年从鎮江乘船到江北，正是一个阴天的早上，在舟中看見滿江白云瀰漫，金焦諸山时隐时現，因为沒有太阳，只覚得滿眼是各种濃淡深淺不同的黑白顏色。还記得在四川山居时，每当月夜雾气初起，看朦朧中峰巒林麓，都能使人立刻联想到米家云山的境界。小米曾經长期住过襄阳、鎮江、苏州一带，生活在湖山烟雨林树隐現的环境中。如《瀟湘奇观图》自題說“余生平熟悉瀟湘奇观，每于登临佳处，輒复写其眞趣”。說明他的艺术創作是从生活实踐中来的。小米画中，云烟的渲染渾融而不模糊，树石的皴法分明而不刻露，可以看出米家画法用笔用墨的卓越成就。

宋代及以后对米家的評論

米家父子在当时已是名高望重，对于后来山水画的发展也有一定的影响，所以历来的評論多推崇备至，但也有带批判性的意見。現在依时代先后，分别例举如下。

“雨山晴山，画者易状，唯晴欲雨雨欲霽，宿雾曉烟已泮复合，景物昧昧时一出沒于有无間，难状也。此非墨妙天下，意超物表者断不能到，故侍郎米公或得之必宝玩珍爱，靳不与人，与人而又戒其勿他与也。”宋錢端礼題《瀟湘白云》語。

“画无笔迹，非謂其墨淡模糊而无分曉也，正如善书者藏笔鋒如錐画沙，书之藏鋒在手执笔沉着痛快，故人能知善书执笔之法，則知名画无笔迹之說，古人如孙太古，今人如米元章，善书必能善画。”宋赵希鵠洞天清祿集。

“唐人画法至宋乃暢，至米又一变耳”“米家山，謂之士大夫画”明董其昌画禪室随笔。

“画家之妙，全在烟云变灭中，米虎儿謂王維画見之最多，皆如刻画不足学也，惟以云山为墨戏。虽似过正，然山水中当着意生云，不可用拘染。当以墨潰出，令如气蒸冉冉欲堕”。明莫是龙画說。

“米元暉潑墨，妙处在树株向背取态与山势相映，然后以濃淡渍染分出层数，其連云合雾，涌涌兴沒，一任其自然而为之，所以有高山大川之象。若夫布置段落，視营丘、摩詰輩入細之作更严也。”明李日华六硯斋笔記。

“凡画雨景者，須知阴阳气交，万物潤澤，而以晦暗为先，次看云脚風势，历观往迹，余为米海嶽首屈一指”清唐岱繪事发微。

以上完全是談优点的，并对米家父子在繪画史上的地位，提出他們自己的見解。

“元章心眼高妙，而立論有过中处”宋邓椿画继。

"画家中，目无前辈，高自标树，毋如米元章。此君虽有气韵，不过一端之学，半日之功。然不免推尊顾陆，恐是好名，未必眞合。友仁不失虎头"明王世貞艺苑巵言。

"乃苏玉局，米南宫辈，以才豪揮霍，借翰墨为戏具，故于酒边談次率意为之而无不妙，然亦天机变幻終非画手。譬之散僧入圣，啖肉醉酒，吐秽悉成金色，若他人效之，則破戒比丘而已。"見明李日华书画譜。

"米源于董，而意象凹凸，自謂出奇无穷，其实恍惚迷离之趣，远宗吳道子而人不能知。究之米家学問狂而非狷，故讀书人偶为之不敢沉淪于此也"明惲向玉几山房外画录。

以上是提出优缺点，并說明这一画派可能发生的一些不好的影响。

米家的艺术成就之被肯定历来是公认的，其中提出批判的一部分也并沒有排斥他的成就，而且都是有事实根据的，特别是"借翰墨为戏具"不足以为法的意見，是非常正确的。当时以文同、苏軾、米芾为代表的墨戏作風，一方面开启了元明写意画的道路，陆續出現了不少笔墨精簡的佳作。一方面有些文人只从概念出发，随笔画出些形神皆无之作，也未尝不是間接受文、苏、米作風的影响而有所借口。

元明以来对米家山的学习和研究

水墨山水到南宋初更为发展，小米的画風在这时起了一定的作用，从《瀟湘白云图卷》許多南宋人題的贊詞中，可以看出他的声望。学米的画家从傳世的作品来看：元初高克恭应屬第一。克恭字彦山，画山水笔墨渾厚秀丽。他掌握了米家画法，但所画的題材并不局限于云山一类。現在故宫博物院藏《秋山暮靄》《墨竹》，被劫往台灣的《云横秀岭图軸》《春山晴雨图軸》等都是他的代表作。继起的米派画家有方从义，号方壺，为上清宫道士。画山水喜作雄杰奇丽的景致。自此以后专一学米的名画家已不太多了，但米家画法却渗透在所謂南宗山水画中，如明代四大家文征明、沈石田，在用笔用墨方面都吸取了一部分米家的方法，并且还有仿米的作品（故宫藏有文征明《云山图卷》）。唐寅对米家画法也有很精确的分析。他說"米家法，要知积墨破墨方得其境，盖积墨使之厚，破墨使之清"，（見錢杜松壺画忆）意思是說米家云山并不是一片模糊。董其昌、赵左在用墨方面也受米家的影响，并且有仿米的作品（故宫藏有董的《云山图》，赵的《溪山无尽》），董其昌对米更有較深的研究，具見于画禪室随笔。例如他說："米家父子宗董巨，刪其繁复。独画云仍用李将軍拘笔"。"（董源）又有小树、但只远望似树，其实凭点綴以成形者，余謂此即米氏落茄之源委，盖小树最淋漓約略，簡于枝柯，繁于形影"。又說"（米家）云山皆依側边起势，不用两边合成，此人所不曉，近来俗手点笔便自称米山，深可笑也"。藍瑛的《楚山清》也是很好的米派作品。当时还有一些仿米的画家誤解"无笔墨痕"，而一味渲染。清沈宗騫在芥舟学画篇中曾分析"米老房山，烟云滿幅，实其点笔之妙而以墨暈助之。今人为之全賴墨暈以飾其点笔之丑，犹自以为墨气如是也，将毕生不能悟用墨之妙者也"。錢杜在松壺画忆中說"米家烟树山巒，仍是細皴，层次分明，然后以大闊点点之，点时能让出少少皴法更妙"。还有的画家学米誤解"湿笔"。华翼綸在画說中曾提出"观古人用笔之妙，无有不乾湿互用者，虽北苑多湿笔，元章、思翁皆宗之，然細視亦乾湿并行，乾与枯異，易知也，而湿中之乾非慧心人不能悟。盖湿非积水于紙上之謂，墨水一积中漬如潦，四圍配边，非俗即滯此大弊也"。以上都是明清画家学习、研究米家画法的心得。清代画家能够熟练而适当的运用米家笔墨的，如四王吳惲，他們都有仿米的作品，特别是惲南田、王石谷，在仿米的作品中显示出他們的才能。惲南田在一幅自題"夜雨秉烛作米家山"的小幅中，画出了雨景湿云籠树的特点。王石谷在一幅仿米的小幅中自題"米元暉精細者清致可掬，更有一种拖泥带水皴者，亦自蒼潤清古。"这种皴法是米家画技法之一。明汪珂玉珊瑚网載十四种皴法，其一为"米元暉拖泥带水皴"下面注釋說"先以水偏抹山形坡石大小之处，然后蘸佳墨損笔扫之。"王石谷在这幅画的岸石水口部位，充分发揮了以这种皴法表現潮湿的效果。从上述材料，可以看出自高房山以后，米家画法已渗透在当时所謂南宗画派中，很多画家的水墨山水在笔墨上或多或少都受到一些影响，米家拖泥带水皴成为山水画的基本技法之一，就是这种影响的具体表現。

結　語

米家父子钻研古代繪画遺产，吸取了多方面的經驗，掌握了丰富的技法，但不盲目崇拜古人，不拘成法，敢于大胆創造，突破前人，并随时在生活环境中寻找素材，进行創作，使当时画風为之一变，并給以后带来一定的影响，在繪画史上应該說是划时代的大画家。除了采取"墨戏态度"是应該批判的以外，对于他們"借古开今""师法造化"的創作方法，今天还是值得借鉴的。

倪云林和他的几幅作品

田　木

倪瓚字元鎮，署名东海瓚、懶瓚，别号很多，为人們所熟悉的号叫"云林"。他是江苏无錫梅里祇陀村人，生于元成宗大德五年正月十七日（公元1301年），卒于明洪武七年十一月十一日（公元1374年），活了七十四岁。他出身于一个大地主的家庭，一生沒有做过官，后来又把家产变卖，游迹江湖，渡过了后半世的生活。他一生专門从事于作詩繪画，成为元代一位大画家，对于后来明清的画坛影响很大。倪云林一生逃避政治，崇奉道教，他的人生观是消极的，表現在艺术作品上，也傾向于蕭疏、恬淡。由于他以毕生精力从事于艺术創作，特别是后来寄情山水林泉之間，所以他的山水画造詣很深。

倪云林画傳世不少，他在活着的时候已經很出名，求他繪画的人接踵而至，像当时張士誠的弟弟張士信，就想用很多錢求得倪云林的作品。到了明代，江南一帶士大夫家，以有无倪云林画为"清浊"。后世学习倪画的人很多，如画山水冊頁，其中必有一两开是仿倪的。清初的弘仁不但画学倪云林，书法也全仿倪。由于倪画为后来人們所重視，所以也出現不少伪作。容庚先生的《倪瓚画之著录及其伪作》一文（1948年《岭南学报》8，2期）曾根据著录，得倪画二百九十一幅，附录八十五幅，分为正录（即可靠的）一百六十二幅，附录（类同的）八十一幅；别录（即可疑的）六十一幅，附录三幅；伪作六十八幅，附录一幅。足見倪画之多，其伪作也屬不少。

* * *

倪云林的艺术創作，是具有独特風格的。根据文献記載，他曾吸取前代許多名家的特长，加以融合变化，創造出一种完全不落陈套的新風格。《图繪宝鑒》說他"画师李成、郭熙，虽平林远黛，竹树茅亭，笔墨蒼秀……"。《画史会要》說"顧謹中云：倪迂初以董源为宗，及乎晚年愈益精詣，一变古法，以天眞幽淡为宗"。《清河书画舫》評他的画說："至正癸未，元鎮时年四十有三，为进道写青綠細山水，笔意仿效荆、关，兼有董、巨遺意。"又說："倪云林溪山仙館小幅，絹本水墨神品，全师荆、关遺法以成之。"張雨題倪云林《春山嵐靄图》說："元鎮此幅又入巨然之室，謂二米所不逮也。"以上一些記載认为倪云林画法出自五代和北宋时期的荆浩、关仝、董源、巨然、李成、郭熙六大家。持有这种看法的人，有的是有名的鑒藏家，有的是倪云林的朋友，他們的看法大致是可信的。但从現在見到的倪画来看，風格和荆、关、董、巨差别較大，在取材和布局上有很多地方接近李、郭。李、郭是一个派系相承，喜画秋山远岫、平远树石。而倪画主要即是平远小景，所以在这一方面倪是继承了李成、郭熙的画風。竹懶題倪云林《古木竹石图》說："古人林木窠石，本与山水别行。大抵山水意高深迥环备有一时气象，而林石則草草逸笔中見偃仰亏蔽与聚散历落之致而已。李营丘特妙山水，而林石更造微。倪迂源本营丘，故所作蕭散簡逸，盖林木窠石之派也。"（式古堂书画汇考）。但这仅仅是一方面，倪画的大部分內容和画法技巧，都是一种新的創造。

倪云林在吸收古代傳統風格之外，还取法于同时代的画家。从著录資料看，他曾經师事黃子久（大痴）。倪自題《六君子图》："……至正五年四月八日泊舟弓河之上，而山甫籌灯出此紙苦征画，时已憊甚，只得勉以应之，大痴老师見之，必大笑也。"（式古堂书画汇考）。倪云林在表現平远山峰和皴法的轉折处，就是学的大痴的用笔。此外元代初年大画家赵孟頫，对倪云林的艺术風格也有很大影响。

倪云林早年画風是比較精謹工整的，晚年漸变为蒼秀簡远，以平淡天眞取胜。張丑說："元鎮书法本自遒勁，旋就清婉，画品原初詳整，漸趋簡淡。世人但尙紛披，而不知其早岁之精細，陋矣哉"。(清河书画舫，跋倪云林《水竹居图》)。根据文献記載看，他早年不但画法精細，而且有青綠設色，最有名的是《山阴丘壑》和《水竹居》二图。弇州山人王世貞說："云林生平不作青綠山水，仅二幅留江南，此其最精者也。"張丑說："云林着色山水当以山阴丘壑为最，城东水竹居次之。"(均見清河书画舫《山阴丘壑图》題跋)。倪云林晚年画風的最大特点，是不設色和不画人物。他的画取景簡单，用乾笔偏鋒皴擦，不作烘染，气氛极为清幽。所以后来評他的画为"逸"品。倪云林对創作所抱的态度，也就是他自己所說"逸笔草草不求形似，聊写胸中逸气"。这种創作思想的形成，和他的出身以及閑居游蕩的生活有着密切的关系。他是企图逃避現实的，这在元代几个山水画家中最为典型，而他的創作很明显地表达了这种思想面貌。

• • •

下面介紹几幅倪云林的代表作品。

(一)秋亭嘉树軸

紙本，墨笔画枯树草亭远山，在图右上方自題"七月六日雨，宿云岫翁幽居。文伯賢良以此紙索画，因写秋亭嘉树，并詩以贈。風雨蕭条晚作凉，两株嘉树近当窗。結庐人境无来轍，寓迹醉乡眞乐邦。南渚殘云宿虛牖，西山青影落秋江。临流染翰寡幽意，忽有冲烟白鶴双。瓚。"詩堂右边吳寬跋："千年霜月积灵气，結入倪郎手与心，一掣便归天上去，人間留影尙森森。云林此幅与其詩皆精妙，盖其得意笔也，漫为題之。吳寬。"左边朱果跋："云林漫写云林意，笔底纵横妙入神。多少洛阳騎馬客，千年空作草間尘。朱果。"此卷紙质甚新，云林題字不甚流暢，但仔細观察，仍为眞迹，恐系病后或晚年之作。朱果一詩，見于淡室图卷，有疑为移入此卷的，但現在从原画看来，与吳寬詩并写在一紙上，絕非从他处移入。吳寬、朱果两跋均眞。

(二)幽礀寒松軸

紙本，墨笔画平远山水，小溪流泉，寒松数棵。左上角自題："秋暑多病暍，征夫怨行路。瑟瑟幽礀松，清阴滿庭戶。寒泉溜岩石，白云集朝暮。怀哉如金玉，周子美无度。息景以消遙，笑言思与晤。逊学亲友秋暑辞亲，将事于役，因写幽礀寒松并題五言以贈，亦若招隐之意云耳。七月十八日，倪瓚。"張丑清河书画舫說："按題乃是写贈周逊学者，詳其風格盖晚岁笔也。此图收藏得地，紙质如新。笔墨精好，神采煥然。旧为何元朗故物，今在溪南吳氏……"。按此图字画、藏印与張丑著录均可証为眞迹。

(三)梧竹秀石軸

紙本，墨笔画湖石高梧，疏竹平坡。右下角自題："貞居道师将往常熟山中訪王君章高士，余因写梧竹秀石奉寄仲素孝廉，并賦詩云：高梧疏竹溪南宅，五月溪声入坐寒。想得此时窗戶暖，果园扑栗紫团团。倪瓚。"图右上角張雨題："青桐阴下一株石，回棹来看雪(雪字已損)未消。展图仿佛云林影，肯向灯前玩楚腰。元鎮(二字已損)写此紙付老僕至蒲軒，即景书图上。雨。"鈐"句曲外史"朱文方印；吳升大观录說："此图骨法笔力，純似叔明，絕无迂翁一点本色，岂叔明竟作床头捉刀人耶？然迂翁书詩款端古，是早年笔，想尔时正机流神旺，有此奇逸之作耳。"安岐墨緣汇观說："按云林书法多宗內景經，此幅书宗率更，画用潑墨，皆变笔也。"容庚先生根据两家著录，曾疑非眞迹，現在从原画看来，的确和倪云林平常的作品不大一样。倪画一般多用乾笔皴擦，比較疏秀簡洁，而此画用笔粗放，水分飽滿，字亦瘦长。但仔細观察，全画仍用側鋒，湖石梧树之主要部份也系乾笔，字体虽瘦长，仍不失倪字神态。

貞居是張雨别号，仲素为繆貞字，号烏月山樵，常熟人，是元代一位书家。此画是倪云林托張雨帶給繆貞的，張雨在此題字、鈐印，經核对也是眞的。由此可以証明，此画是云林眞迹，同时也是他生平中一幅較为优秀之作。此图无年月，吳升說是倪云林"早年笔"，这是有道理的，攷張雨卒于1348年，时七十二岁，云林当时才四十八岁，所以此图应为云林四十八岁之前即其早年的作品。

(四)獅子林图卷

有关獅子林图卷的著录很多，而諸家記載不一，作品当非一卷，茲将各家著录和現存作品作一比較。

現在故宫博物院陈列的獅子林图卷，是清宫乾隆藏本，紙本，卷首倪云林自題："余与赵君善长，以意商确作獅子林图，眞得荆关遺意，非王蒙所梦見也，如海因公宜宝之，懶瓚記。癸丑十月。"乾隆

在本幅及前后一题再题，并命梁国治等跋尾。本幅有董其昌、项元汴、高士其等藏印，但經鉴别，倪画题字及藏印均伪，足見此画是一临本。

孙承澤庚子銷夏录說："僧如海所居曰獅子林，獅子林者奇石如狻猊也，为云林得意之作。……予寤寐此画有年矣。南征之兵从黔豪中带至北地售之，因后有南中年号及馬瑤草題跋割去，前后断烂，……"所說和乾隆藏本相符，卷中今尚有"孙氏硯山斋图书"朱文方印。阮元石渠随笔說："獅子林为元僧維則三代結茅之所，其卷有三；一朱德潤，次倪云林，次徐幼文，倪画为横卷先入內府……"也是說乾隆藏本的獅子林图。

張丑清河书画舫（綠38）說："……此卷題咏几及百人，今皆佚去，其朱性父手录付本幸尚存云。"又說："后有董玄宰太史跋尾……"所記与乾隆藏本基本相符，当时有董其昌跋尾。張丑鉴别能力較强，想他所見之本，不会是乾隆所藏的这一临本，可能是这一临本的蓝本。吳其貞书画記（3·23）說：此图膾炙人口久矣，今藏在丹阳張氏……云林題識云：'予与赵君善长（張丑本多"以意"二字）商确……癸丑十二月二十四日，瓚'"所述情况大致和張丑著录的一卷相似，但是署款却不一样，而且很具体的写上了日子，显然这又是另外一个本子了。齐学裘双谿說："本方自題董思翁跋于隔水，絹上，陈仲醇、姚叔祥观款……"所記董其昌跋于隔水而不是跋于尾紙，其它諸跋和張丑、吳其貞所說的又不一样，是則又是另一个本子。

吳修青霞館（21）說"乾隆年間，余于吳杜村家見獅子林图一卷有元人数跋，本謝林村所藏，其画清潤欲絕，止三尺余，似不甚全，杜村云此卷相傳已割为二，后予于唐廉訪柘田处得一卷，书法笔意絕似吳本，亦有元人二題及蕉林跋，画亦不全，或即前卷之半，惜不能以二卷证之。"吳修所見到的两本，也許是一本割为前后二本，其特点是有元人数跋和梁清标一跋。按故宫博物院今藏有乾隆二十六年徐坚临獅子林图一卷，卷前倪云林自題："吾爱柴桑言，所居何必广，况此金乡室，寸地皆福壤，严栖晚更幽，微虛带林莽，風生独兽号，山空众泉响，有聞惟寂音，无媿即純想，昔賢非乐此，澹泊欲誰賞。予与赵君善长，以意商确，作獅子林图，眞得荆关遺意，非王蒙輩所梦見也，并系以詩，不知具眼者以为然否？懶瓚。"卷后有天水严澄、楊惠，东娄釋信及梁清标、赵俞等跋。并注明画上前段有"倪元鎮印"，后段有"赵原氏印"。此卷构图与乾隆藏本完全一样，但卷末多了一小段，有山石小亭，天空多画了些云彩。此卷和吳修所說被割为二段的一本有共同之点，即有元人及梁清标等跋，看来比較完整，徐坚所临的原本，想即吳修所說的那两本。徐坚临时当系完本，至吳修时已被割为二。

倪云林獅子林图卷各家記載不一，足見并非为一本，現在所看見的两本（即乾隆藏本和徐坚临本）都是临本，从构图来說，徐坚临本是較完整的，可能獅子林图原来眞迹就是这样。但从題跋来說，徐坚临本說的似乎是倪云林别墅，而且不是送給如海的。獅子林經过后来多人的攷证及現在保留下来的古迹，确证是元僧如海主持的寺庙。因此从題跋来說，乾隆藏本是較可靠的。

·来信照登·

編輯部：

在你刊1961年第1期发表的《广东揭阳明墓发現"蔡伯喈"戏曲抄本》一文中，

"明□黃州袁公 妣江□陈氏 墓"，应为"明妣江□陈氏 □黃州袁公 墓"，請更正。

又这篇文章是我根据广东戏曲研究会汕头专区分会李平同志的报告整理的，李平同志曾参与該剧本的一些考查工作，故本文作者应加上李平同志。

林　曦

王紱和他的几幅作品

穆益勤

王紱字孟端，号友石生，又号九龙山人，江苏无錫人。生在元順帝至正二十二年(1362年)，死在明成祖永乐十四年(1416年)，年五十五岁。是我国繪画史中，元末明初时期一位重要画家。今年是他逝世五百四十五周年忌辰。王紱学識丰富，詩詞、文章都写得很好，有“友石生集”傳世。他还精通书法，字体端秀，功力很深。洪武十一年(1378年)补博士弟子員(时十七岁)，后来曾受别人牵累，謫戍山西大同，建文元年(1399年)被釋放回京。永乐录用当时有名的文人学士，王紱这时名气已經很大，被人荐举入文淵閣任职。后来做到“中书舍人”，按石渠宝笈續編說，他开始任“中书舍人”的时間是永乐十年，那么一共做了四年的官就死去了。而在一生中他的隐居生活則占了很长的时間。他隐居在九龙山，故别号“九龙山人”。也曾經游覽各地名胜，广开眼界。据清代陆愚卿題王孟端《湘濱玉立图》說：“九龙山人自少志气高逸，尝北游江淮，浮黄河，游太行，出雁門，往来晋代之間，周覽形胜”。

他襟度瀟爽，喜欢在酒后揮笔創作，不輕易給人画画。待人接物非常剛介謹慎。明史本傳說他：“游覽之余，酒酣握笔，长廊素壁，淋漓嚣洒，有投金币购片楮者輒拂袖起，或閉門不納，虽豪貴勿顧也。有諫之者，紱曰：丈夫宜审所处，輕者如此，重者将何以哉。”陆愚卿題王孟端《湘濱玉立图》說“一时聞人慕其名，爭延致之，及观其气貌瓌岸，議論踔厉，益加器重……每酒酣对宾客，著黄冠服，意气傲然”。关于他，相傳有两个有趣的故事，其一：他在北京时，夜間听見簫声很优美，于是起来兴致勃勃地画了一幅石竹图，第二天就跑去寻訪吹簫人，想当面相贈。沒料到一見面，却是一个估客(商人)，商人当然很高兴，馬上送了他紅氍毹厚礼，請他再画一幅。可是王紱已經非常生气，把前画撕碎，礼物退回。又有一次，他上朝回来，后面有人喊他，他故意装作沒听見，别人告訴他說喊他的人是沐黔公(名晟，沐英的儿子)，他說我知道是沐黔公，不过，我想他一定是求我画画，所以不理他。果然沐晟是請他作画的，王紱只点头应付过去。过了好几年沐晟又写信催他，王紱把画送給了在沐晟幕下作客的朋友平仲微。并且說：“平仲微是我的朋友，所以我把画送給他，如果黔公想要，可以向他去要”。通过这两个故事，說明了王紱所表現的一种政治态度和思想状况。

王紱生活的时代，正是元明两代交替，連年战爭，社会經济紊乱，人民生活极度不安定的动蕩时代。朱元璋建立明朝統治政权以后，社会經济虽逐漸趋向稳定、发展，但是专制統治极端殘酷，当时画坛曾經呈現暫时停滯状态，許多画家不能自由发揮創作才能。王紱生活在这样的社会里，政治上得不到发展，艺术創作又受到很大限制，而且又經过了一段时期的流放生活，幸得生还故乡，后来虽作了官，也不过是从七品的文书小吏，还得整日提心吊胆，不知何时就有犯严諱旨的災禍。以上种种情况，加上他那瀟爽剛介的性格，于是产生了逃避現实，隐居山林的思想。在他題画詩中曾經写过这样的詩句：“平生頗得江山趣，肯信江山亦有情”。“何当謝却人間事，老臥林丘頗自甘。”題草亭烟树图：“溪水涵秋鶴影孤，草亭烟树两模糊。相看未遂还山願，空复年来写画图”。題独树图：“偃然如盖翠生烟，錯节盘根石共坚。自信非才难适用，不妨風雨自年年。”从这些詩和画里，可以看出他是借画笔以寄托心情，发泄对現实生活的牢騷不滿。

王紱的創作題材主要是山水、竹石。他吸取了元代黄公望、王蒙、吴鎮、倪瓚和盛懋的特长，融合变化，成为自己的風格。大幅的布局平远，山巒起伏，气韵雄厚；小景則簡淡清秀，别有趣味。山石皴法有繁、簡两种，繁笔主要是学王蒙、吴鎮，状似披麻、荷叶，綫条向下拖的較长，而且轉折灵活，大概用中鋒时較多。簡笔則脫自黄公望和倪瓚，偏鋒、干笔，皴擦并用。他能够根据不同的内容来运用不同的技法，更好的表現主題。从他的《隐居图》《瀟湘秋意》《乔柯竹石》等画（現藏故宫博物院）中，可以看到他的大概面貌。他的名作很多，見于文献著录的有《江山万里图》《江山漁乐图》《水墨玉立湘濱》等长卷巨作，和許多写景、竹石等作品，可惜都沒有留傳下来。

他的創作态度非常认眞，能够注意写生和傳

神，不單純追求形似，不拘守前人成規。自題墨竹卷說"其韵度虽不能尽合古人绳墨，然一种林野散逸之气，出自家意思者，似亦可取。俞君天趣甚高，鉴賞之余，其必舍似形而得于驪黃牝牡之外矣"。他的这种創作理論，符合中国繪画的傳統精神，和他的創作实踐也是一致的。

由于他有較高的艺术成就，在当时和以后声誉相当大。他的作品頗为后人所推重，如王鏊、吳寬、沈周、文征明、李东阳、徐霖、陆深、董其昌等人都曾經鑒賞、題跋，对他的作品和人格給以相当高的評价。文征明說"友石先生画品在能之上，評者謂作家士气皆备。"弇州山人王世貞說"孟端在宣德間，声价不下黃鶴山樵"。董其昌說"国朝画竹，王中秘为开山手"。他的山水傳派陈宗淵，故宫博物院現在陈列的《洪崖山房图》卷，是他的唯一作品。画竹的傳派夏昶，在明代竹石画家中享有很高的声誉。

• • •

下面介紹一下王紱現存的几幅作品。

（一）**瀟湘秋意图卷** 是和陈叔起合作的，現藏故宫博物院。紙本，水墨山水，无款印，根据后面黃思恭題跋，知道是王紱的作品。永乐壬辰（1412年）作，时年五十一岁。經过朱之赤、梁清标等大收藏家鑒定，石渠宝笈初編卷三十三著录，定为上品。卷前引首乾隆題"瀟湘秋意"四字。拖尾紙有明代黃思恭跋一段說："三山陈公叔起，博識善談，尤长于繪事，与余交二十余年，情好莫逆，往来过訪，留連竟日而后去。間尝論及古今画品，余曰瀟湘八景，实湖南佳胜，世以为美談，每見画者景自为图，不足以观瀟湘之大，欲会而为一，所謂夜雨、秋月、暮雪三景，又未免相戾，莫若但取其可相入者图之，命之曰瀟湘秋意。于公以为如何。公欣然曰：子言有胸吞云梦气象，深足以发吾浩然之兴。遂索紙持归，次第成之。越旬日，公以为兴趣未极，复遣婿孔生来索紙。距意公疾不起，而此图弗克就緒，良可悲也。永乐壬辰因謝恩赴京与毘陵王君孟端会翰林，傾泻如故交。王君亦善画，余出图与之一观，君曰誠佳画也，惜其未就耳。因援笔成之。自平沙落雁以后皆是也。夫画虽艺事，得其趣足以养心而怡神。今观二公所画，古澹幽雅，而运思深远，如出一手，每一披閱，恍若置身于瀟湘間，烟波竹树，浩渺无涯，而心目与之俱往，俗尘煩虑，渙然冰釋，豈不快哉。吁！陈公远矣，王君亦相继淪謝，異楮流傳不可复得，况此卷乎，因題諸左方，以識余之交誼，垂示子孙，俾宝而爱之，或有好事君子，发之以咏歌，庶不民二公之高致云。宣德己酉孟夏朔日靜庵居士书于攬秀軒，时年九十一也"。下鈐"黃思恭氏"印一方。

根据上面材料来看，这幅画作者，一前一后，不是同时画的。展开画面，全幅气韵生动，层巒叠嶂，平沙远滩，風帆雁影，水天一色，具有平远景色。眞实而概括地描写出南方風景的特点。表現技巧相当成功。两个人的技法很明显地各有不同，陈的皴法、綫条用干笔，墨色清淡，用笔纖碎，比起王氏来略有逊色。王孟端在这幅画中充分地表現了用笔轉折变化的才能，用偏鋒枯笔皴擦，粗細相兼，灵活生动，而笔鋒含蓄有力，衬以深淺墨的渲染，把山石阴阳向背的质感，眞实地表現出来，确是一件成功杰作。

（二）**隐居图軸** 現藏故宫博物院，絹本，水墨山水，不見著录。左下方原有孟端印一方，已模糊，并有名款，字迹也认不清了。右上方明代吳訥題詩一首："舍人風度冠时流，笔底江山不易求，退直归来思故隐，滿怀清兴付滄洲"。旁边一段跋語："中书王君孟端，善竹树山水，人有求者，率写一树一竹，以塞其請。一日退直，兴怀故山，乃写隐居图遺其友胡汝器。后一年，汝器持赠余，因題此，以見孟端山水不易得，而汝器見重于孟端者弗淺也。吳訥敏德識"。鈐名章三方。根据吳訥題跋，证明这幅画是王孟端手笔，虽然沒有文献著录，但也曾經过名收藏家項子京和耿昭忠氏鑒賞，画上有他們的印記。吳訥的題辞很重要，他是宣德年間人，和王孟端相距时間很近，是可靠的。他的題識，对这幅画的主題和思想内容給以了突出的說明。画的風格接近王蒙和盛懋的特点，皴法、綫条用中鋒自上起向下拖长，錯落分披，轉折灵活，就是所謂"披麻""荷叶"的形状，加水墨渲染，苔点茂密。全幅笔墨蒼潤，气韵渾厚，也是一幅代表性杰作。

（三）**墨竹軸** 現藏故宫博物院，紙本。画墨竹三株，根稍勁秀，枝叶瀟爽，起笔收笔，熟练地运用了书法的特长，灵活稳健，眞实生动地表現了竹叶迎風飄举的姿态。款署"辛巳九日王紱写寄尘外禪翁清供"。下鈐"孟端"印一方。年款辛巳二字上端有旧剝补痕一块。考辛巳是建文三年，这一年王孟端四十岁，才从大同釋回两年，即永乐即位的前一年。本幅明王应祥詩題："远怀天上玉堂仙，身綴鵷行又几年，回首故国归未得，梦魂应繞竹溪边。王应祥"。鈐印三方。上詩堂明邵宝詩題："蕭蕭数叶不胜看，到此方知画竹难，誰信中书曾放笔，片时行尽楚江干。二泉书于海天亭"。旁鈐二泉印及蔣石亭印三方。收傳印有"陶庵經眼金石书画記"等印四方。

徐渭生平与其繪画成就

李　松

徐渭的繪画在明代写意花鳥画的发展上，虽不像呂紀、林良等人那样有开創之功，但他的花鳥作品是明代文人画成熟期的重要标志之一，对后来花鳥画的发展有深远影响。徐渭的书法艺术承继了米芾沉着痛快的風格，而又自具特色，与他的繪画相映成輝。

徐渭的詩文，受唐順之等人的影响，奔放自然，一反台閣体的萎靡之風，在反对前后七子的文学复古运动中也起了先驅作用。尤其是在戏曲理論和創作方面作出了可貴的貢献，他写的《南詞叙录》和杂剧《四声猿》、《歌代嘯》都是具有影响的作品。他还曾参与当时东南沿海的抗倭斗爭，他的許多詩文热情謳歌了当代爱国抗倭的英雄。

明代嘉靖以后，随着社会政治經济条件的变化，資本主义因素的萌芽，市民阶层的壯大，文学艺术出現了空前繁荣的局面。徐渭的文学艺术作品是这个时期重要成就的一部分。

今年是徐渭四百四十周年誕辰。徐渭在繪画創作上所获得的成就，值得我們很好的研究与继承。历来对徐渭生平的評价及其繪画的評論有許多曲解之处，也应重新加以探討。

一

一个画家艺术風格的形成与发展、艺术成就的高下，与他所处的社会环境、个人經历密不可分。在探討徐渭的艺术成就之前，簡单的介紹一下徐渭的生平和思想的发展，并澄清一下过去的許多曲解是必要的。

徐渭的一生，大致可以分为三个阶段①。

自正德十六年(辛巳，1521年)出生，到嘉靖三十六年入胡宗宪幕以前，是徐渭的青壯年时代。

徐渭于1521年2月4日生于山阴，初字文清，后改字文长，别号天池生、田水月等，晚年称青藤道人。父鑾为夔州府同知，生百日而父卒，嫡母苗氏撫养十四年，苗氏死后，依伯兄徐淮。

徐渭幼年聪慧，十余岁即仿揚雄《解嘲》作《釋毀》，受到当地一些名儒的重視，山阴知县刘昺曾囑咐他多讀古书，不要死記八股文，以期于大成。这对徐渭后来的发展很有影响。

嘉靖十九年（庚子），徐渭二十岁时补邑諸生。在这个时期，徐渭学习很刻苦，《自为墓志銘》中說"务博綜取經史諸家，虽瑣至稗小，妄意穷极，每一思廢寢食，鬼則图譜滿席間。"在学識修养方面，打下了广博的基础，但是这一时期的幕道扣禪也带給他以消极的影响。

青年时代的徐渭胸怀大志，不只穷究学术，而且研究兵法，探討政治。从他后来写的許多策論、詩文以及会稽县志中，都可看出其經济才能。但是在以八股文取士的科举制度下，徐渭到四十一岁，八次举于乡，而終不能遂願。

由嘉靖三十六年（丁巳）到万历元年，是徐渭生活中經历巨大变化的轉折时期。

当时浙直总督胡宗宪勾結严嵩，与赵文华串通陷害爱国将士，独操御倭大权，由于他和赵文华勾結虛报战績，得以升官发財，他对倭寇主要采取招撫政策。在嘉靖三十五、三十六年相續誘杀了勾結倭寇的海盜徐海、汪直。使自己和赵文华、严嵩都得到升官的机会，但是并未弭止沿海的战乱。嘉靖三十七年春，倭又来大举寇边，赵文华此时已得罪死，胡宗宪失去內援，于是厚賂严嵩，同时接連献白鹿等所謂祥瑞，以諂媚迷信昏曉的世宗皇帝。

胡宗宪很有权术，能利用权势网罗人才，当时徐渭在乡里已負盛名，因而被胡宗宪于嘉靖三十六年，招致入幕府。据《畸譜》所記"卅七岁季冬赴胡幕，作《四六启京貴人》，作罢便辞归。"可見入幕是很情不自願，而又莫可奈何的。这个《四六启京貴人》便是《代賀严公生日启》，是替胡宗宪写了向严嵩祝賀八十岁生日的。这个启是官样文章，言不由衷的。徐渭对严嵩的厌恶之情在后来为沈鍊（遭严嵩党誣害）作的《贈光祿少卿沈公傳》中有明白的表

① 徐渭的傳記，比較重要的有：
1. 徐渭：《自为墓志銘》，写于嘉靖乙丑(公元1565年)；
2. 徐渭：《徐文长自撰畸譜》；
3. 明·陶望齡：《徐文长傳》；
4. 明·袁宏道：《徐文长傳》；
5. 《明史》卷288，列傳第176，文苑4，《徐渭傳》。
6. 《杭州府志》《嘉庆重修山阴县志》乡賢、艺文、古迹、寺观、冢墓、书籍等章节。

露，傳中曾以屈原比沈鍊，而以宋玉自况。

嘉靖三十七年三月徐渭再次被招为胡宗宪幕客，曾代拟《进白鹿表》，使胡宗宪得到明世宗的欢心，更加得寵，因而胡开始重視徐渭，对他优礼有加。当时督府威势严重，人們都惴惴然惟恐获罪，而徐渭則"戴敝烏巾，衣白布襕衣"，侃侃而談，保持书生本色。平素也能"矯节自好，无所顧請"。

徐渭在作幕期間，对御倭战爭出了一些主意。袁宏道說他"自負才略，好奇計，譚兵多中"。嘉靖年間，御倭战爭是一件大事，徐渭早就有志于剪除倭寇，立功边庭，在他的詩文中多次表露了这种慷慨激情。在《拟上督府》一文中，他曾提到在入幕之前"……生生平頗閱兵法，麤識大意，而究心时事則其愚性之使然，亦遂忘其才之不逮，如往岁柯亭、高埠諸凡之役，尝身匿兵中，环舟賊垒，度地形为方略，設以身处其地，而默試其經营，笔之于书者亦且数篇……"。可知他在入幕时也是抱有实現自己宿志的願望的。《拟上督府书》写得很长，对战斗部署、用兵、制敌，提出了許多詳尽的意見。

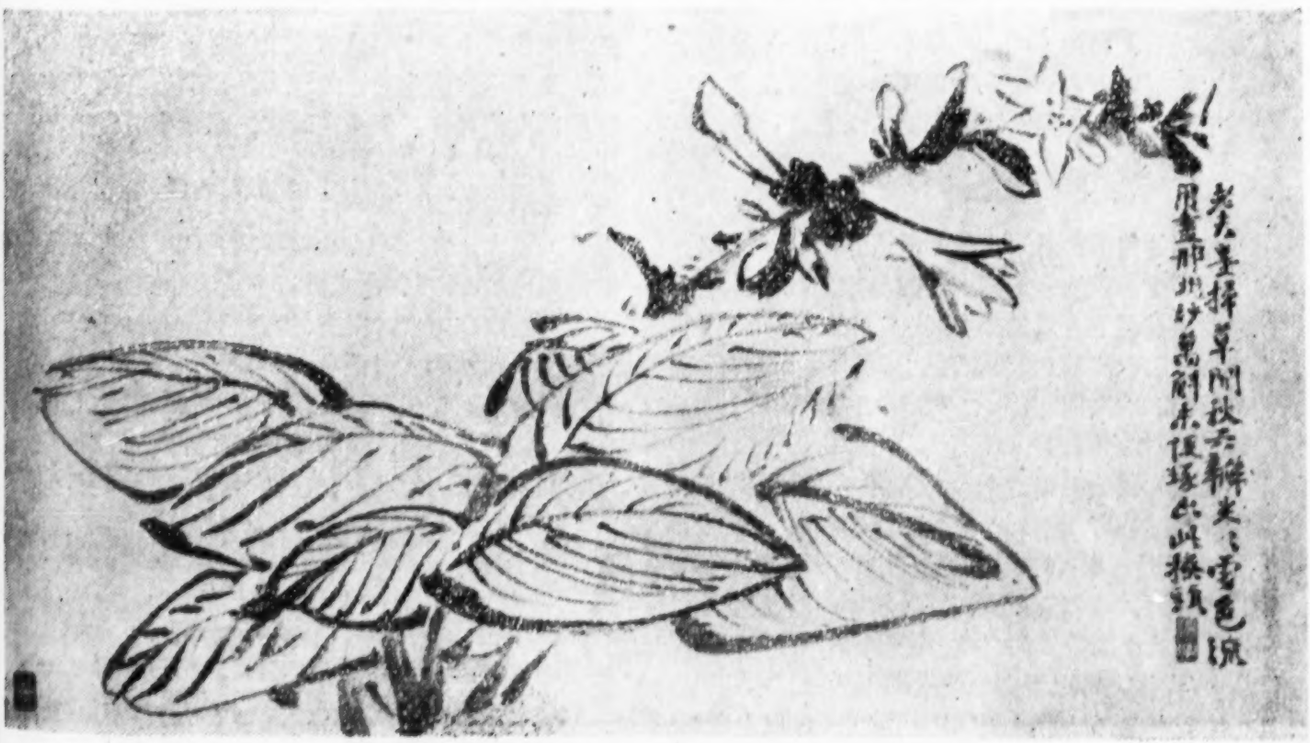
徐渭在胡宗宪幕中作客共五年，大約在嘉靖四十一年左右，严嵩罢官，胡宗宪第一次被逮捕那一年离去。严世蕃在嘉靖四十四年伏誅，胡宗宪在此前后死去。

徐渭离开幕府后，精神处于极度矛盾以至失常的状态，曾几次自戕沒有死，終于在隆庆元年四十六岁时，由于精神錯乱，誤杀妻子張氏而入獄。坐獄七、八年，直到万历元年，在張元汴等人的大力营救之下，才获釋出獄。

自戕的行动是一个悲剧。政治理想的幻灭，一世清名的被沾辱，官場的黑暗，政治上的迫害，不能被人理解之苦，……种种的矛盾因素，促使他决心一死以自白。自戕的原因，他在《自为墓志銘》中虽閃爍其詞，但多少可以从中窺見一些原因："人謂渭文士且操洁可无死，不知古文士以入幕操洁而死者众矣，乃渭則自死，孰与人死之，渭为人度于义无关时，輒踈纵不为儒縛，一涉义所否，干耻詬，涉秽廉，虽断头不可夺，故其死也，亲莫制，友莫解焉。"許多傳記上說他是畏罪自杀，这是簡单化的看法。

由幕客到獄囚，十几年的时光，在徐渭思想上經历了巨大的变化，生活的坎坷，虽然是个人的不幸，但也是諸种社会原因所造成的。痛苦的經历使他对社会現状有了更清醒的认識。傳記上提到他出獄后的思想情况"晚年愼益深，佯狂益甚，显者至門，皆拒不納，当道官至，求一字不可得。"对权貴的蔑視与敌視，与他詩文书画中反映的态度是一致的。晚年生活极窘迫，貧病交加，絕谷食有十几年，穷得把所存的书、画都典卖了。为了生活，被迫代人作詩文书画以糊口，但仍很狷介，"遇窘时，乃肯为之，所受物，人人題識，必償已，乃以給費，不即餓餓，不妄用也。"

在徐渭生活中还有一个很值得注意的，就是他与下层人民一直很接近。甚至在作幕客时也"多与



明　徐渭　墨花十六段卷(玉簪)

群少年呢飲市肆，”出獄以后，他更加厌恶士大夫的假道学面目：“……而所与处者，頗引礼法，久之，心不乐，时大言曰：‘吾杀人当死，頸一茹刃耳，今乃碎磔吾肉，’遂病发棄归。”而既归之后，与下层人民則很合得来“日閉門与狎者飲噱，而深恶諸富貴人，自郡守丞以下求見者皆不得也。”

这些情况对他思想的发展和創作道路的发展都有直接的影响，是他在詩文、杂剧、书画作品中所反映的憤世嫉俗、打击权貴，要求男女平等，冲击封建礼教等进步思想的根源之一。

从出獄到万历二十一年（公元1593）抑郁死去，这廿多年是徐渭生平的第三个阶段。許多优秀的作品是这个时期留下来的。有些傳記和文章把第二、三阶段弄顛倒了，說他晚年精神錯乱，这不符合事实，而且会对理解徐渭創作思想的发展造成曲解。

以上主要是从生活經历和思想发展的主要方面作一个扼要的介紹。徐渭的成就是多方面的，尤其在学术思想方面，許多問題限于篇幅，不能作全面的介紹。

过去許多人把徐渭說成是“奇人”“怪杰”。其实，徐渭除了天賦的才华之外，其思想的邏輯发展都是有迹可寻，而与整个社会环境的影响分不开的。徐渭的思想不只不“奇”，而且有些地方倒是个迂夫子，对忠孝等封建倫理道德的某些方面，有时看得十分认眞，这些地方正反映了徐渭思想发展的时代局限性。

另外，徐渭作品中反映的憤激情感，大部分还沒超出个人的圈子，对人民的痛苦生活反映很少，尤其是受道、釋的影响，也減弱了他的作品的战斗性。对这些地方我們也应該正确的估計到。

下面，我們探討一下徐渭的繪画艺术成就。

二

徐渭的繪画虽然对后代影响巨大，但却受到不少当时居于正統地位的画家們的忌妒、歧視和排斥。徐渭的作品見于著录的不多，流傳于世的却还不少。故宫博物院收藏的《葡萄軸》見于《书画鑒影》。《芭蕉雪梅图》和《榴实图》著录于《石渠宝笈續編》。《榴实图》已被劫往台灣。②

在故宫博物院紀念十大画家展覽会上展出的徐渭作品有《葡萄图軸》、《芭蕉雪梅图軸》、《雪蕉图軸》、《水墨花卉卷》、《人物冊頁》、行书《画錦堂記軸》、《黠鼠賦軸》、《詩軸》、杂文、詩稿、尺牘，以及篁重光等人鑒定为徐渭所作的《驴背吟詩图軸》等，从这些作品中，大体上可以看到徐渭繪画作品的基本面貌。

徐渭中年开始学画，晚年趋于成熟③，以上所举多半是晚期的作品，例如《水墨花卉卷》中，菊花旁題詩道：“經旬不食似蚕眠，更有何心問岁年，忽报街头糕五色，西風重九菊花天。”所謂“經旬不食”正是他晚年貧病、絕谷食以后的事。从其他作品的風格、笔墨特点以及跋中所反映的思想状况看，創作的时間大体与水墨花卉图卷相当。

《墨葡萄图軸》和《黃甲图軸》（故宫博物院历代艺术館展出），是徐渭繪画的精心之作。

《墨葡萄图軸》构图奇特，籐条錯落低垂，枝叶紛披。笔酣墨飽，意趣横生。这幅以气势見长的作品，并沒忽視对物象精神特点的捕捉，在墨分五采的丰富变化中，枝叶的纵横錯落，葡萄的晶瑩欲滴的感覚，都得到了充分的表現。画上題了他胎炎人口的四句詩：“半生落魄已成翁，独立书斋嘯晚風，笔底明珠无处卖，閑抛閑擲野籐中。”最能反映作者的心境。題款时，行次欹斜，字势跌宕，似欹反正。使人仿佛面对着这个英雄失路，托足无門，难以自遣的画家。

《黃甲图軸》在表現上不像《墨葡萄图軸》那样笔墨奔放淋漓，而是峭拔勁硬之笔，蒼中含潤，傳神的表現了螃蟹的爬行，秋荷的零落，清秋的节令气氛很濃厚。螃蟹的脆薄的硬壳仿佛使人能触覚到，荷叶的有彈性的老叶筋也很神似。

此外《雪蕉图軸》、《芭蕉雪梅图軸》中則运用了瀟灑自如的笔墨，表現了积雪复压，天色阴沉中，梅花、芭蕉巋然独存的倔强的生命力。

这几幅作品，运用笔墨的微妙变化，生动的表現了不同的对象，充分显示了作者对表現对象的入微的观察与认識，和高度地駕馭笔墨的能力。从徐渭的繪画作品中可以明显的看出作者对捕捉对象神态、追求形象的生动性的努力。徐渭沒有留下繪画理論的专門著作，但他在詩文、題跋中清楚地說明了自己的艺术观点。

徐渭对繪画的根本要求可以归納为对“神”与“逸”的追求，在这一点上他步武元代以来文人画家的繪画理論，而在实踐上进行了大胆的探索。

写意画在宋代，梁楷、法常已有相当成就，經过元代文人画家的大力倡导，在明代已有很大的发展，并在理論上趋于成熟。元代画家主張以书法入画，在形与神的关系上，强調写意。在評画的标准上把“逸”强調到很高的地位。在学习的步驟上主張从临

② 徐渭的作品散見于《江村銷夏录》、《虛斋名画录》等諸家著录的还不少，各地博物館也不乏精品收藏。本文着重介紹故宫十大画家展覽会上展出的作品，举一概三，不再一一枚举。

③ 明徐沁《明画录》卷六“徐渭”条下說：“徐渭……中岁始学画花卉，初不經意，涉笔瀟灑，天趣燦发，于二法中皆可称散僧入圣，画上自为題句，书法更佳，署曰田水月。”

摹学古入手，但要求有自己的面貌，明代的花鳥画受到这些理論的影响，继山水画之后有了很大的发展。明代花鳥画派别紛紜，但主要的有三派：一是呂紀、边景昭宗法黃筌的工致的一派；还有林良等人的写意画派，和后来周之冕綜合陈道复、陆治之长而发展的鈎花点叶派。纵横于几派之間的文人画家主要有沈启南、陈道复、陆治、周之冕等人。除周之冕晚于徐渭外，其他人的繪画理論与实踐对徐渭都有很大影响，徐渭在詩文中曾不止一次的流露出对倪瓚、沈周、陈道复、蔣三松、王冕、陆治以及謝时臣等人的崇敬仰慕之情，而且对他們的繪画都有所評隲。

徐渭的一些艺术見解早在他开始学画之前已酝釀成熟，这与前輩画家的影响不可分，也与他的文学主張有关。在他学画以前写的《书刘子梅譜》一文中曾說："刘典宝一日持己所譜梅花，凡二十有二，以过余請評。予不能画，而画之意則稍解，至于詩，則不特稍解，且稍能矣。自古咏梅詩以千百計，大率刻深而求似多不足，而約略不求似者多有余。然則画梅者得亦无似之乎。典宝君之譜梅，其画家之法必不可少者，予不能道之。至若其不求似而有余，則予之所深取也。"不求似而有余，是为了留有余地，使观众以自身的經历、見聞、知識去联想与补充。

在另一篇談說他自己写詩过程的文章中，有一段話談得很生动，可以作为研究徐渭繪画風格的参考：

"始女子之来嫁于婿家也，朱之、粉之、倩之、黛之，步不敢越裾，語不敢見齿，不如是則以为非女子之态也。迨数十年，长子孙而近嫗姥，于是黜朱粉，罢倩黛，横步之所加，莫非問耕織于奴婢，横口之所語，莫非呼鸡豕于圈槽，甚至齲齿而笑，蓬首而搔，回視向之所謂态者，眞赧然以为妝緩取怜，矯眞飾伪之物，而嫌似者犹望其宛宛嬰嬰也，不亦可叹也哉！渭之学为詩也，矜于昔而頹且放于今也，頗有类于是。其为嫌似哂也多矣。……"（书草玄堂稿后）所謂"頹且放"是就沿习的內容与常則而言的，实际上包含有要求扩大內容的容量与要求文体解放追求生动自然的积极成份。与他的詩文同时趋于成熟的书法与繪画，也都反映了同样的情况。这也正是《墨葡萄图軸》《黃甲图軸》等徐渭繪画作品中所显示的基本面貌特征。

但是徐渭的繪画更主要的成就則是在思想內容的深度方面。明代早期的花鳥画虽然一直是在继承的基础上不断創新与发展。但早期重要的花鳥画家多半供奉內廷，例如开創写意花鳥画派的画家林良，就是由于在他的花鳥画中常寓以"規諫"之意而受到皇帝的奖掖。鑒于明初不少画家由于不能"曲逢上意"而慘遭政治迫害的情况，宮廷画家的作品在主想和題材以至表現上，不能不受到許多局限。徐渭与他們不同，是在野的画家、知名的"狂生"。顛沛困頓的生活遭遇，使他在創作中有可能具有更多的人民性。虽然花鳥画所能包容的思想因素曲折而受限制較大，但是由于詩文与画的結合，他的繪画也同文学創作一样对社会現实有抨击和冲击的作用。甚至后

明 徐渭 墨葡萄

題思来直接受到徐渭影响的画家，也多是孤憤不得志的人們，如郑板桥、李鱓等人。徐渭《水墨花卉卷》上螃蟹的題詩"稻熟江村蟹正肥，双螯如戟挺青坭，若教紙上翻身看，应見团团董卓臍。"其对权貴咬牙切齿的憎恨声音，使我們很容易联想到齐白石的"看尔横行到几时"的名句。

在繪画表現技巧上，徐渭在当代写意花鳥画的成就的基础上，发展了大写意的潑墨画法。开拓了写意画派的表現領域。从文人画的发展上看，山水的烟嵐水色，层巒叠嶂，比較花鳥更适合于水墨画的表現，也比較容易体現"神"与"逸"的要求，因此文人画家首先开拓了写意山水的領域，而写意花鳥画的成熟則比較晚。徐渭的写意花鳥画，正是文人画进一步趋于成熟的标志之一。无論从他的作品和艺术見解上，都可以感覚到作者对生动的表达对象神态上所作的不断努力。徐渭在书画的題跋文字中，不只一次地强調对捕捉对象神态的要求：

"万物貴取影，写竹更宜然，穠阴不通鳥，碧浪自翻天，戛戛俱鳴石，迷迷別有烟，直須文与可，把笔取神看。"（題画竹）

"从来不見梅花譜，信手拈来自有神，不信試看千万树，东風吹着便成春。"（題画梅）

"吳中画多惜墨，謝老用墨頗侈，其乡訝之，观場而矮者相附和十几八九。不知画病不病，不在墨重与輕，在生动与不生动耳，飞燕玉环，纖穠悬絕，使两主易地，絕不相入，令妙于鑒者从旁睨之，皆不妨于傾国，古人論书已如此矣，矧画乎！……"（书謝时臣淵明卷为葛公旦）

"观夏圭此画蒼洁曠迥，令人舍形而悅影。……"（书夏圭山水卷）

在强調捕捉对象的"神"的同时，他又主張向"逸"的方向努力。

在"与两画史"中，他說："百丛媚蔓，一千枯枝，墨則两潤，彩則露鮮。飞鳴栖息，动靜如生，悅性弄情，工而入逸，斯为妙品。"

在形与神的关系上，他主張舍形取神，比較极端的例子是他在"題枯木石竹"一詩中所主張的："道人写竹幷枯丛，却与禪家气味同，大抵絕无花叶相，一团蒼老莫烟中。"不过他在創作实踐上幷不是脫离形，而是从对对象的高度概括提炼中，突出生动性，幷反映作者的情趣。

徐渭在自己作品中所显示的表現能力，是在总結前輩画家經驗的基础上获得的，也与他的笔墨修养有很大关系。他不止主張以书法入画，而且认为写意画就是从草书酝酿而来的：

"盖晉时顧陆輩笔精匀圓勁凈，本古篆书家象形意，其后为張僧繇、閻立本，最后乃有吳道子、李伯时，即稍变犹知宗之，迨草书盛行乃始有写意画，又一变也。"（书八淵明卷后）尽管立論不免偏頗，但也說明了他对笔墨的重視。徐渭自己的画就得力于行草。他甚至认为自己的书法成就是在繪画之上的。

故宫展出的三幅徐渭行书立軸，字体奔放一如其人。徐渭的书法主要淵源于苏东坡和米芾，汲取了苏东坡的老朴，米芾的瀟散爽逸而自成風格，寓勁挺于圓渾奔放之中，蒼勁中見委媚。从他对前代书法家的評論中可以看出他受影响較大的是苏、黃、米、蔡和倪瓚。而对風靡明清两代的赵孟頫的书法則嫌其媚和状如算子，不过认为还"可以为槁澀頑麤，如世所称枯柴蒸餅者之药"也不是采取全然否定的态度。正是在充分駕馭笔墨表現能力的基础上，徐渭的繪画作品才能获得如此生动的表現。

后来吳昌碩、齐白石等人也师法徐渭，以书法入画，不过他們更多的是吸收了篆隶的笔意，而使作品具有蒼老茂美的金石之气。故宫博物院藏吳昌碩仿徐渭的《墨葡萄軸》就显示了这种差别。

在此附带談一談《驴背吟詩图軸》，从技巧上看，无疑这是一幅具有高度概括表現力的优秀作品，但是笔法較严謹，起笔落墨都与徐渭其他作品的風格不同。这幅画沒有作者的題名，只有一方"徐田水月"的印章盖在下角。筧在辛、張孝思鑒定是徐渭的作品，但是这幅画与徐渭其他作品在笔墨表現的特点上相差較远，而且徐渭一般作品都是喜欢加上題跋的，所以这幅画的作者問題，还有值得商榷之处。

以上是对徐渭艺术成就及其淵源的一个极其粗糙的分析。在产生了西游記、金瓶梅等文学作品，小說、戏曲創作得到輝煌发展的时代出現徐渭的繪画，也是势所必然的事。正是由于时代条件的促使，徐渭杰出的禀賦才得以发揮与发展。

但是，不可否认，时代的局限，思想的局限，使徐渭的繪画成就还不能突破文人画的范圍，他作品中表現的思想內容天地还是比較狹窄的。遺世独立、孤傲玩世的态度虽是出于社会环境的迫使，但有很大的消极成份。

写意花鳥画在徐渭之后，經过許多优秀的画家的不断努力，一直在向前发展，尤其是近百年来有着光輝的成就。解放以后，共产主义偉大理想的鼓舞，画家思想感情的深刻变化，給花鳥画傾注了新的生命。其广闊的发展是不能与封建时代同日語的，但是徐渭的繪画艺术，在写意花鳥画发展的长途中所作出的貢献，却永远葆有旺盛的生命力，值得我們珍爱，值得我們继承与发揚。

明遺民画家八大山人

郭味蕖

在岭南画家居巢①所著的《今夕盦讀画絕句》里，有題八大山人的詩：

"此身已付随身鋪，此笔无殊挂杖錢；
定汝賺人人賺汝，无聊笑哭漫流傳。"

讀过这首詩，使我們深深体会到这位遺民画家滿腔激憤、落拓一生的身世。

我們今天要探索八大山人的生平事迹，文献記載不多。只有在張山来的《虞初新志》上，收录了陈鼎撰的一篇比較詳細的《八大山人傳記》和在邵长蘅著的《青門簏稿》上的《八大山人傳記》。陈鼎和邵长蘅都是和八大山人同时代的人，两篇傳記所記虽然多少有些出入，但大部分还是可信的。而邵长蘅曾与八大山人会于南昌的北兰寺，他記載說："予与山人宿寺中，夜漏下，雨势益怒，檐溜潺潺，疾風撼窗扉，四面竹树怒号，如空山虎豹，声凄絕，几不成寐。假令山人遇方凤、謝翱、吳思齐輩，又当相扶携慟哭至失声，愧予非其人也。"②因此知道邵长蘅《八大山人傳記》的資料是比較可靠的。

近年"八大山人紀念館"在江西南昌青云譜成立，关于八大山人的生平身世和生卒年月，作了詳尽的調查研究，明确了很多問題。但由于宗譜板刻的錯訛，还需要进一步作征信析疑的工作。今根据故宫博物院所藏八大山人自題黃安平給他画的小像，康熙十三年甲寅（公元1674年）八大山人年四十九岁来推算，是生在明天启六年丙寅（公元1626年），到今年正是八大山人誕生的三百三十五年紀念。

八大山人生于明王朝危亡之际。公元1644年甲申，李自成領导的农民軍以疾風驟雨的声势推翻了明朝政权，取得了胜利。但由于吳三桂向清投降，使起义軍遭受失敗。在清廷血腥的統治下，实施了一系列的禁令。首先在征服地区，頒布剃发令。自布告之后，京城內外，限旬日剃发。"遵依者，为我国之民。迟疑者，同逆命之寇，必寘重罪。"③随着专制政令的严厉执行，大江南北人民的反抗，也日益扩大。这时的八大山人，正是二十岁的青年。明朝政权复灭的消息傳到南昌后，八大山人就棄家出走，逃命到奉新山中。住在穷山深谷，过着隐身偷生的日子，不久便剃发为僧。

"栖隐奉新山，一切尘事冥。"

昨日的王族，变成了今日啼泣路隅的遺民，从这时的詩句，可以看出他披緇入山的动机和心情。

八大山人一时虽躲开了生命的危險，但朱明政权的复亡，清兵的暴虐誅戮，国家离乱，生民塗炭的現实，不能使他无动于心。終于逼迫他走向了精神顛狂的处境。

八大山人在抑郁的生活中，开始了他的中年时代。他經常穿着破旧的寬領袍，拖着破鞋，踹踏在南昌市上。有时伏地嗚咽，有时仰天大笑，有时便哑口不語，和人們打手式說話。往往醉后来了兴致，攘臂握管作字画，狂叫大呼，淋淋漓漓，数紙立就。他的书体近师董思白，上承鍾、王、魯公，画怪偉有奇趣。这时他开始通过笔底下的物象，表达对当时社会的控訴和反抗。

八大山人从四十岁到六十五岁左右的二十多年中，主要是在創建青云譜道观，习靜修眞。八大山人从僧人轉为道士，据《虞初新志》的小傳記載，是为了蓄发娶妻，傳宗接代。他定居在青云譜的这一段时間，精神生活比較宁靜。一方面修建殿堂，培植花树；一方面从事創作，吟詩作字，放情林泉。他还編纂了《青云譜志》。在康熙二十年（公元1681年），自己又写了《青云譜志》的跋文。在他六十

① 居巢，清番禺人，字梅生。善写花鳥草虫，落墨如生。兼能山水，亦工詩，有三絕之目。与弟居廠，字古泉，为岭南二居。著有《今夕盦讀画絕句》一卷。

② 見《文物》月刊1960年第7期，李旦《八大山人丛考及牛石慧考》。

③ 見王氏《东华录》順治卷四。

九岁的时候，他的后裔朱抱墟还买了許多田地捐給青云譜。看来这正是八大山人"一衲无余遍大千，饥飧渴飲学忘年"④的生活較为安适的时期。

由于八大山人和石濤都是朱明的后裔，他們晚年过从甚密。八大山人倔强的性格，和他在书画上的精湛造詣，深为石濤所景仰。康熙戊寅（公元1698年），石濤曾請八大山人給他画了一幅《大滌堂图》，当时石濤在給八大山人的信上說：

"屡接先生手教，皆未奉答。总因病苦，拙于酬应，不独于先生一人，前四方皆知济此等病，是笑話人。聞先生年逾七十，而登山如飞，眞神仙中人。济方六十四五，諸事不堪。十年已来，見往来者新得书画，皆非济可能贊頌得之宝物也。今日李松庵兄还南州，空函寄上，济欲求先生堂画一軸。平坡上老屋数椽，古木樗散数株，閣中空諸所有，即大滌堂也。此事少不得者。余紙求法书数行，眞济宝物也。拟求写大滌子大滌草堂，莫写和尙。济有冠有发之人，向上一齐滌空，不能还身至西江一睹先生顏色为恨。老病在身，如何，不宣。上雪翁先生，济頓首。"

石濤接到八大山人給他画的《大滌堂图》以后，非常欢喜。曾在画幅上題了长句：

"石江山人称八大，往往游戏笔墨外；
心奇迹奇放浪观，笔欵墨舞眞三昧。
有时对客发痴頑，佯狂李酒呼青天；
須臾大醉草千紙，书法画法前人前。
眼高百代古无比，旁人贊美公不喜；
胡然图就持了欠，抹之大笑曰小伎。
四方知交皆問予，廿年踪迹那得知；
程子抱犢向予道，雪个当年即是伊。
公皆与我同日病，剛出世时天地惊；
八大无家还是家，清湘四海空霜髻。
公时聞我客邗江，临溪新构大滌堂；
寄来巨幅眞堪滌，炎蒸六月飞秋霜。
老人知意何堪滌，言犹在耳尘沙历；
一念万年鳴指間，洗空世界听霹靂。

家八大寄余大滌堂图，驩喜駭叹，漫題其上。使山人他日見之，不将笑余狂态否？时戊寅夏五月，清湘陈人大滌济山僧艸。"⑤

从信上知道八大山人当时的年紀已逾古稀，石濤是六十四五岁。两人相差五六岁。石濤在題詩里所說的"公皆与我同日病，剛出世时天地惊"，自然就是指的甲申之变。从"屡接先生手教"的詞句来看，知道这一时期，八大山人和石濤，时常有书信往来。但从"廿年踪迹那得知"的意思来推測，也說明八大山人从五十到七十岁的这一段时間，就是石濤，也不知道他的行踪。

在八大山人給石濤画"大滌堂图"以后不久，他們二人曾会于邗江别墅的大滌草堂，并合作书画。石濤有"补八大山人山水"題句：

"己卯浴佛日，雪个为岱老年翁写古树苍石，屬予补水滩紅叶，并賦小詩請正。清湘陈人苦瓜。"（原詩不录）

这幅山水画題己卯，是清康熙三十八年（公元1699年），正当八大山人七十四岁的时候，也就是石濤求画"大滌堂图"的翌年。

八大山人在书画創作上，成就很高。他擅长水墨淋漓的花鳥画和山水画。他画的怪石、花竹、芭蕉、古松以及芦雁汀鳧、慈鳥文鴛、潜魚飞翼，均极生动。郑板桥在題画上說"八大名滿天下，石濤名不出吾揚州何哉？八大純用減笔，而石濤微茸耳。"張浦山評他的画說："笔情纵恣，不泥成法。而蒼勁圓脖，时有逸气。所謂拙于規矩方圓，鄙于精研究繪者。"秦祖永說他："虽一枝一叶，逸气拂拂，从指腕間出。"八大山人在笔墨造詣方面，所以能获得如此成就，是与他一生的遭遇，和继承了傳統創作技法，以及生活实踐中的艺术体驗等，有着密切的关系。

八大山人是一位多能的画家，在他笔下的形象，表現着他自己的坚毅的个性。他的山水画，开始曾受董玄宰影响，随后又显著的接近了黃子久的蕭散和倪云林的幽澹。进而上溯到两宋五代的風范。曾見他自題山水画說：

"郭家皴法云头小，董老麻皮树上多；
想見时人解图画，一峰还写宋山河。"

讀此詩就知道他是在继承傳統的基础上表达了深远的思想意識的。他經常在构图中稳定的布置着平岡老屋、疏柳寒柯，笔路簡略纵恣不为古法所范囿，所以能自辟町逕。而最代表他个人風格的，是水墨淋漓的花鳥画。从八大山人在花鳥画方面用笔用墨的表現方法和技巧来探索其根源，他是继承了明初画院花鳥画家林良一派的楷模，特别表現在他画鷹、雁、鳥、鴨的方法上，在继承了点垛法的同时，又

---

④ 八大山人在青云譜定居后，以汉梅子眞隐居于此自况。詩的全文是："一衲无余遍大千，饥飧渴飲学忘年；林泉酣放才为我，岩谷深容稍悟天。蝶化梦回呼幻迹，鶴鳴仙至忆前川；撥开荒草培枝上，古岸新紅机露先。"

⑤ 《大滌堂图》原作及石濤求画手札，昔年曾在日本銀座的鳩居堂主办的大連永原氏所藏清代六大画家展覽会展出。当时曾印有专册。

清　八大山人(朱耷)　蕉竹

向前推进一步，簡化了濃淡套墨的程序，克服了板刻，趋向渾淪意境。他在早年时喜用方笔，折角勁挺有力，晚年一变勾斫为朴拙，如棉里裹針，既有骨又有肉，既丰隆圓厚，又筋力遒靭。在构图中，他主張疏处愈疏，密处愈密。一只小鳥，一匹小魚，絕不显得單調。一点一笔，也耐人寻味。

由于八大山人一生經历的遭遇，对客观現实充滿了憤慨，因此从他笔下所体現出来的物象造型，便显然和現实有所不同。他要求通过他笔下的造型，抒发对当时社会的憤懣，对清廷統治的憎恨。在他的画面上出現的造型，不但不受客观物象的限制，还賦予了它独特的性格，使与自己的主观意識結合起来。他画的鳥和魚，从眼睛里放射着怒火，一种坚忍不拔之气，泠泠逼人心目。有的拳足斂羽，忍饥受塞，表达了坚苦意境。八大山人对造型形象的高度概括，使他舍形取神的独具風范，从而在創作上获得了思想性和艺术性的統一。

八大山人題画，无論是詩或散文，都有意識的表达着思想情感。他的辞句虽然謹慎的在隐約中着意經营，但仍企图直接傾吐衷曲，他的題画詩：

"竟作一日談，胸怀若雄雌；
黃金并白日，都負五坊儿。"

《題双鶏》

"孔雀名花两竹屏，竹稍强半墨生成；
如何了得論三耳，恰是逢春坐二更。"

《題牡丹孔雀》

都在隐晦中寓意了对当时的諷謾，吐发了自己胸中的爱与恨。

郑板桥曾把屈翁山的詩札，石濤石谿、八大山人的山水，白丁的墨兰共为一卷，題着：

"国破家亡鬢总皤，一囊詩画作头陀；
横塗竖抹千千幅，墨点无多泪点多。"

这一首詩，充分說明了这些遺民画家的沉郁心情，但也只有在这样的环境中，才能激发他們的艺术識見，使他們勇敢的以潑辣笔墨暢訴心曲，笔底所表現的精神面貌，也就是作者的精神面貌，因而使他們的作品，就具有了旺盛的生命活力。

八大山人在繪画上的創作方法和表現技巧，給予以后的画家很大的影响。所謂清代

故宫博物院紀念古代十大画家展覽簡目

位　育

今年是我国古代十大画家——顧愷之、李思訓、王詵、米芾、米友仁、李公麟、倪瓚、王紱、徐渭、朱耷等人逢十、逢五的誕辰或忌辰，为了紀念这十位画家，故宫博物院于三月在繪画館举办了一次专題展覽，共展出有关作品一百多件，茲将这次的主要展品列目如下：

一、顧愷之

（1）洛神賦图卷（第一卷）　絹本，纵 27.1 厘米，横 572.8 厘米，設色画，以曹植洛神賦为題，用連环画衔接形式作长卷，引首清乾隆題“妙入毫端”四字。后幅赵孟頫行书洛神賦。印記：清内府諸印。著录：石渠宝笈初編36。按此卷乾隆以收藏先后为别，列为洛神賦第一卷。現經鑒定为宋人临本，赵孟頫跋伪。

（2）洛神賦图卷（第二卷）　絹本，纵26厘米，横 648 厘米，設色画。构图与第一卷相似，但每段均題洛神賦原句，梁清标題签装入前隔水，后隔水有王鐸一跋，拖尾曹文埴长跋。印記：宣和、紹兴、項子京、梁清标及清内府諸印。著录：郁氏书画題跋記 9，汪氏珊瑚网 1，清河书画舫 3，式古堂书画汇考 8，石渠宝笈續編。按此卷乾隆以收藏先后为别，列为洛神賦第二卷。現經鑒定为宋人临本。洛神賦尚有另一卷也为宋临本，早已被美帝劫去。

（3）斲琴图卷　絹本，纵 29.4 厘米，横 130 厘米，墨笔画。以分段描写制造古琴为題，題跋：王鵬冲在引首书斲琴图三字。印記：宣和中秘，柯氏敬仲、孙承澤等。著录：石渠宝笈初編 35.21。按此卷現鑒定为宋摹本。

（4）列女仁智图卷　絹本，纵 25.8厘米，横 471.9 厘米，墨笔鈎綫，衣服用濃淡墨烘染，画历代“列女”故事。分八段共二十八人，每段均有題記。題跋：尾紙有汪注、叶隆礼、王鐸等跋。印記：梁清标及清内府諸印。著录：庚子銷夏录 8，石渠宝笈初編 32.1，清河书画舫 1.14，諸家书画簿 7.11。按此卷現鑒定为古摹本。

（5）女史箴图卷　紙本，纵 27.9 厘米，横 6010厘米，墨笔鈎綫画。以晋張华所作女史箴为題，共二十一段，逐段分写箴文句。題跋：尾紙有包希魯、張美和、謝詢、赵讓等跋。印記：梁清标等。著录：石渠宝笈初編。按此卷題字多避南宋皇帝庙諱，系南宋临本。

二、李思訓

（1）唐人宫苑图軸　絹本，纵 162.5 厘米，横83.7 厘米，大青綠鈎金綫画山水宫殿楼閣人物，构图紧密，无款印，經鑒定为唐人所画。係李思訓

的“揚州八家”，就是在他的启示下，有創造性的走向了不同的发展途徑。他們硬健的笔鋒和奔放的气势，給当时靡靡不振的清代宫廷画派以极大的震蕩，有力的起了振聾启聵的作用。对晚季的赵撝叔、吳缶庐、齐白石諸家，在造型、构图、用笔用墨方面，也推动了他們去破旧立新，树立了不同的个人風貌，使中国花鳥画又有所发展。

吳缶庐对八大山人的画，估价很高。甚至說：八大山人用墨蒼潤，笔如金剛杵，神化奇变，不可仿佛。他曾有《效八大山人画》长詩：

“石城王孙雪个画，下笔时嫌八极隘，
硯翻古墨春雷飞，大石幽花恣奇怪。
蒼茫自写兴亡恨，眞迹留傳三百載，
出蓝敢謂胜前人，学步翻愁失故态。
是时窗戶春融融，墨汁一斛古缶中，
古今画理在一貫，精气居然能感通。
此花此石寿无穷，唐摹晋帖堪同功，
香溫茶熟自欣賞，梅梢双鳥啼春風。”

傳派。

（2）唐人宮苑图卷（即采蓮图） 絹本，纵23.9厘米，横77.2厘米，大青綠鈎金綫画山水宮苑樓閣，游騎、舟子，人物往来。題跋：引首和拖尾有近代人題跋。印記：收藏印記七方。係李思訓傳派。

（3）唐人九成宮紈扇 絹本，纵28.5厘米，横31.6厘米，大青綠鈎金綫。內容与宮苑图相似。著录：石渠宝笈續編养心殿。系李思訓傳派。

三、李公麟

（1）临韦偃牧放图卷 絹本，纵46.2厘米，横429.8厘米，設色画。画奚官牧馬，馬千余匹。題跋：本幅有乾隆題詩，后幅有朱元璋跋。印記：宣和中秘，賈似道、梁清标等。著录：庚子銷夏录3，石渠宝笈續編宁寿宮，石渠随笔2.15。

（2）山庄图稿本 紙本，纵27.7厘米，横513厘米，墨笔画龙眠所居山庄。題跋：后幅王鏊、董其昌跋。印記：清內府諸印。按此图为旧摹本，有伯时印，伪。

（3）維摩演教图卷 紙本，纵34.6厘米，横207.5厘米，白描人物二十一人。无款印。題跋：后幅沈度、董其昌、王穉登等。印記：柯九思等。著录：江村銷夏录3.22，式古堂书画汇考12.75。

（4）番王礼佛图卷 紙本，纵34.2厘米，横130.3厘米。白描人物，无款印。題跋：釋妙声、李簡、余澤等。印記：吳寬、高士奇等。著录：清河书画舫8.30，南阳名画表6，清河书画表5，式古堂书画汇考12.64，江村銷夏录3.21，大观录，盛京书画录2.23，眞迹日录2.46。

（5）西岳降灵图卷 絹本，纵26.5厘米，横506.5厘米。白描画人物。印記：梁清标等。著录：佩文83.6。

（6）击壤图卷 紙本，纵24.9厘米，横220.7厘米。白描人物，画男女老幼歌舞情景。題跋：引首程南云篆书三字，后幅范謙等題。印記：清內府諸印。按此图为旧摹本，有伯时印，伪。

四、王詵

（1）漁村小雪图卷 絹本，纵44.5厘米，横219厘米，水墨淡設色画。画江南小雪漁人捕魚情景。題跋：前隔水赵佶題画名，后幅有宋牢、年羹尧等題記。印記：宣和、宋牢等。著录：石渠宝笈初編24.14，宣和画譜12.6，大观录13.10，盛京书画录2.41，諸家藏画簿4.12。

（2）自书詩詞卷 紙本，纵31.3厘米，横271.9厘米，行书詩詞接連四段，計五十行，无款識印章。題跋：乾隆、彭元瑞。印記：赵构(宋高宗)，卞永誉、完顏景賢等。

五、米芾

（1）珊瑚复官帖册 紙本，纵26.6厘米，横471.1厘米。前半幅行书六行，計三十六字，后半幅画珊瑚笔架。左上方行书七絕一首，四行，行七字。印記：安岐等。著录：墨緣汇观法书卷上。

（2）行楷兰亭序跋卷 紙本，纵24厘米，横39.4厘米。題在褚遂良摹兰亭序后，七言古詩小行楷书十行，行十余字。末署名。鈐"楚国米㠯"等二印。

（3）行书兰亭序跋卷 紙本，纵24厘米，横47.5米。行书題唐褚摹兰亭叙并四言詩贊一首，共十六行。署款：米芾。鈐"宝晋书印"。題跋：李时敏、高毅等。

（4）小行楷破羌帖跋贊卷 紙本，纵22.9厘米，横48.2厘米。行楷书二十九行自书七言古詩跋王羲之破羌帖。鈐"楚裔芾印"。題跋：永瑝、吳大澂等。

（5）行书尺牘三札 紙本，纵33.3厘米，横約42厘米。第一札行书信札八行，署款：米芾頓首再

白石老人在題画上，也有"青藤雪箇远凡态，老缶衰年别有才"的詩句。⑥說明他自己大气磅礴的画笔，是深得于青藤、雪箇和缶庐的教益。

明遺民画家八大山人，是中国繪画史上的巨匠。他那索漠蒼涼的笔墨情怀、抒发抑郁悲憤的时代，已是历史的陈迹。但他在繪画表現上的多方面的成就，今天我們应当好好的繼承。必須学习用馬列主义的历史唯物观点，对他的作品进行深入的分析批判。通过认識和研究，学习他在現实基础上的浪漫手法，学习他必須符合于主題思想要求的笔情墨趣，正确的反映現实。大胆的冲破前人藩籬，努力从事于艺术实踐，革新創作，为社会主义建設服务。

1961年4月于北京

---

⑥ 見徐悲鴻紀念館收藏齐白石花卉草虫册。

拜。鈐"米元章之印"。第二札行书信札八行，署款：芾皇恐。第三札行书信札十三行，署款：門人米芾。鈐"米芾之印"。题跋：王鐸、倪粲等。印記：乾隆等印。

六、米友仁

（1）瀟湘奇观图卷　紙本，纵19.7厘米，横285.7厘米。画水墨山水，无款印。题跋：陈继儒题签，后幅米友仁自题，又薛養、葛元喆、董其昌等题。印記：宋牢等。著录：汪氏珊瑚网4.4，郁氏书画题跋記4.3，佩文书画譜83.34，式古堂书画汇考13.47，过云楼书画記1.3，眼福編二集13.26。

（2）云山墨戏图卷　紙本，纵21.4厘米，横195.8厘米。水墨山水。署款：元暉，无印記。题跋：董其昌、馮銓等。印記：梁清标、安岐等。著录：石渠宝笈續編养心殿，墨緣汇观4、南宋3。

（3）行书题文潞公书卷跋　紙本，纵34.6厘米，横55.8厘米。行书六行，署款：米友仁元暉跋。鈐印不清楚。

（4）行书动止持福帖册　紙本，纵33.1厘米，横59.6厘米。行书信札十五行。题跋：何謙光。印記：郭畀、孙琦等。

七、倪瓚

（1）竹枝图卷　紙本，纵34厘米，横76.4厘米。墨笔画竹一枝，自题句。署款：懶瓚。题跋：乾隆题。印記：项元汴、安岐等。著录：墨緣汇观5.24，石渠宝笈續編宁寿宫。

（2）幽澗寒松軸　紙本，纵59.7厘米，横50.4厘米。墨笔画山水，自题五言詩。署款：倪瓚。印記：宋牢、何元朗等。著录：清河书画舫綠44，眞迹日录2.25，式古堂书画汇考20.41，石渠宝笈三編延春閣，西清箚記2·3。

（3）梧竹秀石图軸　紙本，纵96厘米，横36.5厘米。墨笔画湖石丛竹梧桐，自题七言詩一絕。署款：倪瓚。题跋：張雨，乾隆题詩。印記：梁清标，安岐等。著录：大观录17.58，式古堂书画汇考20.36，墨緣汇观5.20。

（4）古木幽篁图軸　紙本，纵88.6厘米，横30厘米，墨笔画平坡大石，自题七言詩一絕。署款：云林生。题跋：馬治、松泉隐者。著录：大观录17.66。

（5）秋亭嘉树图軸　紙本，纵134厘米（包括詩堂），横34.3厘米。墨笔画山水亭树，自题七言詩一首。署款：瓚。题跋：吳寬、朱果。印記：乾隆、宋牢等。著录：石渠宝笈38。

（6）楊竹西小像补景　紙本，纵27.7厘米，横86.8厘米。墨笔画。王繹画像，倪瓚补松石并题句。署款：勾吳倪瓚。题跋：郑元祐、楊維禎等。印記：项元汴、宋牢等。著录：汪氏珊瑚网10.31，大观录18.31。按此卷为倪瓚六十三岁补景。

（7）小楷书靜寄軒詩軸　紙本，纵62.9厘米，横23.3厘米。小楷书靜寄軒詩三首，署款：云林子。题跋：楊守敬。印記：張紳、士行父等。

（8）行楷书淡室詩軸　紙本，纵64厘米，横27厘米。行楷书淡室詩一首。署款：瓚。印記：戴植。

八、王紱

（1）古木竹石軸　紙本，纵55厘米，横27厘米。墨笔画古木竹坡石。署款：戊寅五月友石生为永昇写乔柯竹石图。鈐孟端、游戏翰墨印。按此图三十七岁作。

（2）墨竹軸　紙本，纵113.3厘米，横51.2厘米。墨笔画竹三株。署款：辛巳九日王紱写寄尘外禪翁清供。鈐：孟端印。题跋：王应祥、二泉题詩。按此画四十岁作。

（3）瀟湘秋意图卷　紙本，纵25厘米，横441.2厘米。墨笔画山水长卷。前段为陈叔起所画，后段为王紱所画。题跋：引首乾隆行书"瀟湘秋意"四字，后幅黃思恭长跋。印記：梁清标、耿信公等。著录：石渠宝笈33。按此画五十一岁作。

（4）竹鶴双清图軸　紙本，纵109厘米，横44.6厘米，設色。王紱画竹，边景昭画两白鶴。题款：隴西边景昭同孟端王中书为誠斋写竹鶴双清图。鈐"边氏文进"印。题跋：本幅乾隆题詩，表边鸞陈群、董誥等题跋。印記：清内府諸印。

（5）北京八景图卷　紙本，每段纵41.7厘米，横110厘米。墨笔画共分八段，写北京八景：1.金台夕照，2.太液晴波，3.琼島春云，4.玉泉垂虹，5.居庸叠翠，6.薊門烟树，7.芦沟曉月，8.西山霽雪。每段均鈐"王氏孟端"印，每段后均有胡儼、楊榮等题跋。著录：石渠宝笈續編乾清宫，石渠随笔5.6。按此画题跋均不眞，画疑伪。

（6）湖山书屋图卷　紙本，墨笔画山水人物。署款：永乐庚寅仲秋望日，毗陵王孟端識。鈐"孟端""游戏翰墨"印。题跋：文征明。印記：项元汴、安岐及清内府諸印。著录：郁氏书画题跋記7，式古堂书画汇考26，大观录19，墨緣汇观6，石渠宝笈初編15。按此卷为四十九岁作。

（7）隐居图軸　絹本，纵141.5厘米，横70.6厘米。墨竹山水。題跋：本幅吳訥題。印記：耿信公等。按原有孟端款，不眞。

（8）墨竹卷　紙本，纵 33.1厘米，横79厘米。墨笔画竹一枝。署款：王紱为士瞻写。題跋：乾隆題詩，另书"露梢曉滴"四字。印記：項元汴及清內府諸印。按此卷是"元人君子林"八段中之一段。

（9）竹石冊一开　紙本，纵 26.4 厘米，横29.5厘米，墨笔画坡石、竹。署款：王紱。鈐"孟端"印。印記：項元汴、安岐。

(10)小楷书詩冊一开　紙本，纵 26.6厘米，横41厘米。小楷书詩四首，十九行。署款：孟端。印記：朱之赤。按此冊为五十岁作。

九、徐渭

（1）墨花卷　紙本，共分十六段。每段纵30厘米，横54.7 厘米，墨笔画花卉。各段均題七絕詩。鈐"孺子"印，末段自題字三十八行。署款：金罍山人，鈐"文长"印。題跋：引首自題"識得东風"四字，后幅吳俊卿題記。印記：錢泳等。

（2）墨花卷　紙本，纵 26.8厘米，横522厘米。墨笔画花卉八段，每段自題詩。署款：渭。鈐"文长"印。

（3）雪蕉图軸　紙本，纵 134.5 厘米，横 30.5厘米。墨笔画雪中芭蕉梅竹，自題七絕詩。署款：天池道人。鈐"天池山人""青藤道士""漱仙"印。

（4）梅花芭蕉軸　紙本，纵135.7厘米，横30.4厘米。署款：天池。鈐"□□三昧"印。印記：清內府諸印。著录：石渠宝笈續編御书房。

（5）牡丹竹軸　紙本，纵 129.4 厘米，横 32.1 厘米。墨笔画牡丹、竹，自題七絕詩。署款：天池。鈐"天池山人""青藤道士"印。

（6）墨葡萄軸　紙本，纵165.7厘米，横64.5厘米。墨笔画葡萄，自題詩一首。署款：天池。鈐"湘管斋"印。印記：陈希廉、李佐賢等。

（7）驴背吟詩軸　紙本，纵112.2厘米，横30.3厘米。墨笔画，高士騎驴。无款。右下角鈐"徐田水月"印。題跋：宣重光、張孝思。

（8）山水人物冊八开　紙本，各纵 26.9厘米，横38.3厘米。墨笔画山水人物，每頁均有題句(原冊共十五頁)。署款：青藤渭。鈐"徐渭之印""天池山人"。

（9）行书黠鼠賦軸　紙本，纵 30.5厘米，横110厘米，写行书八行。署款：青藤居士书。鈐"天池山人""湘管斋"印。

(10)行书画錦堂記軸　絹本，纵182.5厘米，横48.5 厘米，行书十行，署款：壬辰岁天池道人徐渭书。鈐"徐渭私印""天池道人""文长""湘管斋"按此书为七十二岁作。

十　朱耷

（1）墨松图軸　紙本，纵180厘米，横77厘米。墨笔画松树一株。署款：八大山人。鈐"八大山人""涉事"印。

（2）蕉竹图軸　紙本，纵219 厘米，横 82.3 厘米。墨笔画芭蕉、竹。署款：八大山人画。鈐"八还""师万物"印。

（3）荷花水鳥軸　紙本，纵 126.7 厘米，横 46厘米。墨笔画荷花水鳥。署款：八大山人。鈐"可待神仙""八大山人"印。印記："虛斋秘玩""海槎倪氏家藏书画图章"等。著录：虛斋名画續录4.8。

（4）古木集禽图軸　紙本，纵 178.5 厘米，横91.5 厘米。墨笔画古树八哥。署款：八大山人写。鈐"可得神仙""八大山人""遙矚"印。

（5）猫石花卉卷　紙本，纵34厘米，横 218 厘米。墨笔画猫石荷花。署款：丙子夏日写八大山人。鈐"可得神仙""八大山人"印。印記：雪斋等。按此卷七十一岁作。

（6）梅花軸　紙本，纵96厘米，横55厘米。墨笔画梅树一株，自題詩三首。署款：驴屋驴书。鈐"驴"印。題跋：罗朝藻。

（7）山水冊四开　紙本，纵26.2 厘米，横 41.4厘米。墨笔画山水。末頁署款：壬午人日写于寤驴草堂八大山人。鈐"拾得""荷园"印。按此冊为七十七岁作。

（8）花卉卷　紙本，纵 35.3 厘米，横 352.8 厘米。墨笔逐段画枇杷、灵芝、松树等。每段均自題詩。款：傳槃。鈐"雪个"等印。印記："铁鏡軒"。按此画为四十一岁作。

（9）书札五开　紙本，尺寸不一。写給西老社翁。署款：八大山人頓。

唐代的复面和胡部新声

武伯綸

經常閱讀《文物》、《考古》两种刊物，知道全国各地不断有新的重要发見，理論研究水平亦在不断提高，从这里經常得到新的启发。茲将閱讀中对于《文物》月刊发表的两篇文章的几点意見写出，和原作者商量，不一定对。

一、关于"复面"

《文物》1960年第六期发表的新疆維吾尔自治区博物館1959年在吐魯番阿斯塔那发掘的相当于北朝至盛唐时期的六个墓葬的报导，內容丰富，給考古和历史研究工作者增加了很多有趣的实物資料。各墓都葬有一至三具不等的尸体，每个尸体都有复面。报导作者关于出土有和平元年（551年）墓志和有永徽四年（653年）墓志的尸体的复面，作了較詳細的叙述：

"死者臉部都有'复面'(面罩)。303 I女尸复面，殘长28、寬24厘米（連边），以素絹为面，內夾絲綿，紫絹銀边，边寬四厘米，上綴穿珠三顆，两顆骨质，約当眼部，一顆瑪瑙质，約当鼻尖。302墓男尸复面已失，从殘存迹象看，上压眉、下护嘴、四角有带子以束系，眼部开洞"。

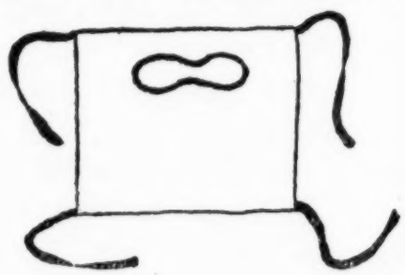
报导文中并附302墓出土的男尸复面的想象复原图（如图）。

死人复面是中国的一种葬俗，秦汉以前就已有了①。最近陕西乾县出土唐十学士、太子中舍人刘濬墓志，从志文知道刘濬是唐代初年在朝鮮打敗日本，血染白江口的大将軍刘仁軌的儿子。他被武則天流放岭南，死于广州，沒有記死的年月。他的夫人李氏以开元十七年六月死于长安道政里。临死时叮嚀家人說：

"古有失行者，耻見亡灵，所以用物复面。后人相习，莫能悟之。吾內省无違，念革斯弊"。

在唐代也許有此种說法，死人复面是用于生前行为有亏的人，但从他一家的遭遇而言，这是带有頗大情緒的牢騷話。死人复面在唐代似乎是很普遍的，并不关有无失行。唐薛用弱集異記裴通远条記一奇怪故事說：

"唐宪宗葬景陵，都城人士毕至。前集州司馬裴通远，家在崇賢里。妻女輩亦以車輿纵观于通化門。及归日晚，馳馬驟至平康北街，有白头嫗步走，随車而来，气力殆尽。至天門街，夜鼓时动，車馬轉速，嫗亦忙遽。車中有老青衣，从四小女，其中有哀其奔迫者，問其所居，对曰崇賢。即謂曰，与嫗同里，可同載至里門耶。嫗荷魄。及至，則申重辞謝，将下車，遺一小錦囊。諸女共开之，中有白罗制为逝者面衣四焉。諸女惊駭棄于路。不旬日，四女相次而卒。"（見太平广記卷三百四十五）



男尸复面想像复原图(302墓出土)

这当然是无稽之談，但也說明一种习俗。就是說那四个姑娘应該死，所以鬼怪給她們送来了預制的錦质面衣(即复面)。

由于新疆博物館在吐魯番的发掘，证明至少在

① 根据仪礼士丧礼（十三經注疏）有这么两句：

布巾环幅不鬗。环幅广袤等也，不鬗者，士之子亲含，反其巾而已；大夫以上，宾为之含，当口鬗之，慊有邪。古文环作还。

幎目用縞，方尺二寸，經里著組繫。幎目复面者也。幎讀若詩云：葛藟縈之。經，赤也。著，充之以絮也。組繫为可結也。

这两句說的，我认为应即复面。特别后者，除明确注明"幎目复面者也"外，其制作形式亦与吐魯番出土实物相同。

四至七世紀，死人复面的葬俗，在今吐魯番一带同样盛行；并且由于这些发見，使我們有了实物資料，得以了解古代复面的作法和用法，这是令人可喜的。但是，发掘記录和文字叙述均有缺陷，如302墓男尸复面已失，如何又能据以想象复原呢？且第三頁图版11所附的302墓1女尸的素絹复面，亦过于殘破，很难看出原形，因此复原图和說明，就不免有所錯誤。唐段成式酉阳杂俎支諾皐上，也有关于复面的記述，节抄如下：

"崔生初隔紙隙見亡兄以帛抹唇如損状。僕使共訝之。一婢泣曰：几郎就木之时，面衣忘开口，其时匆匆就剪，誤伤下唇，然旁人无見者，不知幽冥中二十余年，犹負此苦"。

这当然亦是无稽之談。但所反映的习俗，即关于复面（这里称为面衣）的制法，是确实的，即开的洞，是在口部，不是在眼部。从上引乾县出土的刘濬墓志記刘濬夫人李氏"古有失行者，耻見亡灵，所以用物复面"，亦可证明洞应在口部，因为如果在眼部，那就是希望見亡灵，而不是"耻見亡灵"了。

二、胡部新声

《文物》1960年第八、九期所刊的《唐苏思勗墓壁画舞乐图》，作者为熊培庚同志，他断定"此墓壁画的舞乐图可能就是胡騰舞的舞容"，"胡騰舞大約出于石国，舞此者多屬石国人"。

西安附近出土的有关舞乐材料，除壁画外尚有舞乐俑：

一是发表于《考古通訊》1958年第一期，題名《西安郊区三个唐墓的发掘簡报》文中介紹的开元十一年（公元733年）死于"京兆安定里"的鮮于庭誨墓的"駱駝載乐俑"。（該期附有彩色图版）主要情况如下：

"駝背……，上边还架成平台，并鋪有长毡。在台上左右两側各坐乐俑二个，面均向外，中間立一歌舞俑，面向前。左側的二乐俑，一个手托琵琶作彈状，一个两手举于頸間，类似持管乐器作吹奏状。右側的二俑，两手均于胸前拍击的样子，但手中无物，不知原持何乐器。中間立俑是一老年胡人俑，右手向前屈举，左臂后撤，手藏袖內，作歌舞的形状"。

这件文物1959年出版的《文物精华》亦予收入，現陈列在北京中国历史博物館。

二是发表于《考古》1960年第三期，題名《西安西郊中堡村唐墓清理簡报》的駱駝載乐俑。此墓无墓志。主要情况如下：

"駝身作白色，……背上架成平台，并鋪有长毯，平台坐有乐俑七个，前两乐俑一手捧笙，一手执簫作吹奏状。左側两乐俑一手执琵琶，一手抱豎琴（按即箜篌）皆作彈状。左側两乐俑一手托笛，一手执拍板。最后一俑一手托排簫作吹状。七乐俑中間立一女俑，右手前举，左臂后撤，作歌舞状。"

"这座墓……，但未发現墓志。女俑、馬俑、駱駝俑在塑造手法和形制上略同于西安西郊南村鮮于庭誨墓出土物。当是盛唐时期的墓葬。"

这件文物現陈列在陕西省博物館。

三是1955年3月西安西郊唐墓出土的舞乐俑。此墓未发表簡报，舞乐俑現陈列在陕西省博物館。乐俑均坐地上，按陈列次序：一吹笙、一手执排簫、一吹笛、一手执拍板、一手执豎箜篌、一手抱琵琶。男舞俑二人，一稍高大，作舞状；一稍小，似在打諢。各俑服飾及造型，均似汉人，不是胡人的形象。此墓似較晚于前二者。又此墓缺吹簫俑，恐有錯乱遺失。

以上連苏思勗墓壁共四組舞乐图象。另外，据我在西安所見还有唐騎馬乐俑及其他舞乐壁画，不备論。以上列举，用意有二：

一是证明我們現在掌握这方面的材料已相当丰富，这是在新中国之前，很难得到的。希望这方面工作的同志能够綜合研究論述。

二是从上述四組材料，比較起来，有很多不同之处：首先是舞俑有男有女。同是两組駝載舞乐俑，但舞者一为男一为女，这說明同一乐舞，舞者可男可女。如胡旋舞固是女性舞，但安祿山亦善胡旋。其次是原来虽是胡舞，但很快就被中国固有的乐工所吸收和掌握。如駝載舞乐，显明的是由外国傳入的，有人告訴我說，現在緬甸、印度还盛行。但苏思勗墓壁画和鮮于庭誨乐俑，舞者为深目高鼻、多鬚髯的胡人形象；而后二者无論服飾、面貌，却都是唐人的样子。再次是人数多少的不同，以苏思勗墓的場面最大，鮮于庭誨墓的人数最少，后二者大体相同。这大約和具体条件有关，如在一个駝背上，不可能坐太多的人。而一种舞乐多少一二人，也无多大关系。第四是，四組所用的主要乐器相同，如都有琵琶、箜篌、簫、笛等。隋书音乐志記安国乐，乐器有箜篌，琵琶、五弦、笛、簫、篳篥、双篳篥、正鼓、和鼓、銅拔等十种为一部，工十三人。旧唐书記安国乐工人，皂絲布头巾、錦襈領、紫袖袴。舞二人，紫袄、白袴帑、赤皮靴。乐用琵琶、五弦琵琶、箜篌、簫、横笛、篳篥、正鼓、和鼓、銅拔。隋书音乐志記疏勒乐，乐器有豎箜篌、琵琶、五弦、笛、簫、篳篥、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓等十种为一部，工十二人。旧唐

书記疏勒乐工人，皂絲布头巾，白絲布袴，錦襟標。舞二人，白袄錦袖，赤皮靴，赤皮带。乐器与隋书所記同。隋书音乐志記天竺乐，乐器有鳳首箜篌、五弦、琵琶、笛、銅鼓、毛員鼓、都曇鼓、銅拔、貝等九种为一部，工十二人。旧唐书音乐志記天竺乐工，皂絲布头巾，白縑袴、紫綾袴、緋帔。舞二人，辨发，朝霞袈裟，行纏碧麻鞋。隋书音乐志記龟茲乐，乐器有竪箜篌、琵琶、五弦、笙、笛、簫、篳篥、毛員鼓、都曇鼓、答腊鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓，銅拔、貝等十五种为一部，乐工二十人。旧唐书音乐志記龟茲乐工人，皂絲布头巾，緋絲布袍、錦袖、緋布袴。舞者四人，紅抹額，緋袄、白袴帑、烏皮靴。乐器与隋书所記的基本相同。此外西域傳入的舞乐，还有西凉乐、康国乐等。在乐器种类和舞乐工人数方面，亦都不尽相同。但却亦都有琵琶、箜篌、簫、笛、笙等主要乐器。因此我认为以上四組壁画、陶俑所表現的即是受了西域舞乐影响經唐人融合过的所謂胡部新声。

"琵琶录：唐太宗朝，乐器內挑絲竹为胡部，用宮商角羽，并分平上去入四声。其徵音有其声无其調"（轉录自燕乐考原卷一）

"梦溪笔淡：自唐天宝十三載，始詔法曲与胡部合奏。自此乐奏，全失古法。以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。"（同前）

白居易在"立部伎"詩中說："太常部伎有等級，堂上者坐堂下立。堂上坐部笙歌清，堂下立部鼓笛鳴。笙歌一声众側耳，鼓笛万曲无人听。立部賤，坐部貴；坐部退为立部伎，击鼓吹笙和杂戏。立部又退何所任，始就乐悬撰雅音"（白氏长庆集卷三）。元稹亦有此首詩說："胡部新声錦筵坐，中庭汉振高音播。太宗庙乐傳子孙，取类群凶陣初破。……昔日高宗常立听，曲終然后临玉座，如今节将一掉头，电卷風收尽摧挫；宋晋郑女歌声发，滿堂会客齐喧哦，珊瑚佩玉动腰身，一一貫珠随咳唾；……太常雅乐备宮悬，九奏未終百寮惰，旒纊难令季礼辨，迟迴但恐文侯臥"（元氏长庆集卷二四）

这种胡部新声因为深受人們欢迎，所以到处都有表現。以上所举四組，仅是我們所已經发見的，沒有发見的当然还有。至于苏思勗墓壁画所表現的內容是否就是熊培庚同志所說的胡騰舞，因为材料太少，尚难肯定。段安节乐府杂录記胡部"乐有琵琶、五弦箏、箜篌、篳篥、笛、方响、柏板，合曲时亦击山鼓、鈸子"。

（上接63頁）

西藏王臣記是薩迦教持金剛福幢于戊辰年（公元1388年，金剛福幢曾为宗喀巴之师）写于大吉祥桑耶寺的，也就是在薩迦寺派貢噶宁清重修桑鳶寺以前、大火焚毁大殿以前所写的。以此时間看来，这本书对桑鳶寺各殿建筑及各殿內塑像与壁画的介紹，基本上是早期的情况。虽然文章中宗教术語很多，看来不易理解，但是叙述还是相当細致而全面的。只要把一些名詞弄清楚了就可以看懂，因此，这些材料是比較重要的。以此核对、考訂現在桑鳶寺的建筑与艺术創作是很有用的。例如：文中記載紅、白、黑、兰（实际是綠）四塔的建筑情况，就与現在所保存的四塔基本相符；而所記大殿內部下层）的塑像，則又不完全相同。所以說它是很有参考价值的。

結束語

关于《西藏文物見聞記》，写到这里就算是基本上写完了，在过去所写的几篇介紹性文章中，主要是提供一些資料或报导一些綫索做为参考。但是由于我对西藏的历史文物知識非常淺薄，懂得的很少。再加上这次調查由于时間仓促，記录簡略草率，所以在介紹的材料中，不可避免的会有一些錯誤，希望同志們多加指正。

在我写的第一篇介紹中。（1960年6期）曾把布达拉宮下的地方政府——"雪列空"，錯写为"朗子轄"；大昭寺前乾隆二十九年立的"劝人种痘碑"，我介紹的是汉文碑，实际上是汉、藏两体文字碑；又如：关于药王山上的药王庙。据說：該庙本名"甲保曰"（意为铁山），五世达賴时的藏王第巴桑結甲措在山上盖了"門孜康"，为原地方政府一个专司医药、历算的机关。药王庙可能为后人之傳称。并且庙中所供的是唐东杰布，而不是药王，药师。至于市內的"門孜康"乃为一門市部，設立不过四、五十年。……等等，以上的問題，都是王尧同志热心指正的。我非常感謝，特此致以謝意，并附此說明更正，亦向讀者表示歉意。

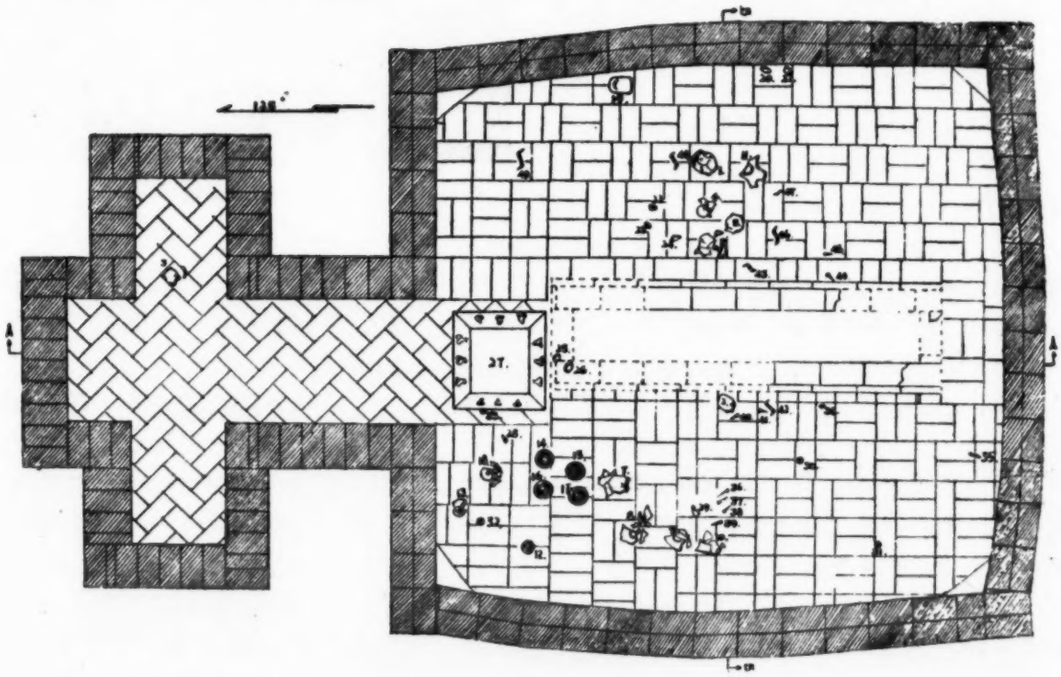
唐代张九龄墓发掘簡报

广东省文物管理委員会
华南师范学院历史系

張九龄墓在广东韶关市西北郊罗源洞山麓。自宋以来，曾經过历代不同程度的"修葺"和盜掘，其中以1919年所进行的那次破坏为最甚，墓室頂部与封門券頂均被凿开，盜痕累累。1958年冬，在农业生产中露出該墓墓室，为了作好保护工作，广东省文物管理委員会与华南师范学院历史系于1960年7月組織了一个十四人的工作队，到該地进行清理发掘，历时八天。墓內除葬具、人架已腐朽无存外，尚保留有殘破的随葬器物三十三件，另有壁画二幅，铁棺釘七十二枚。

墓葬結构

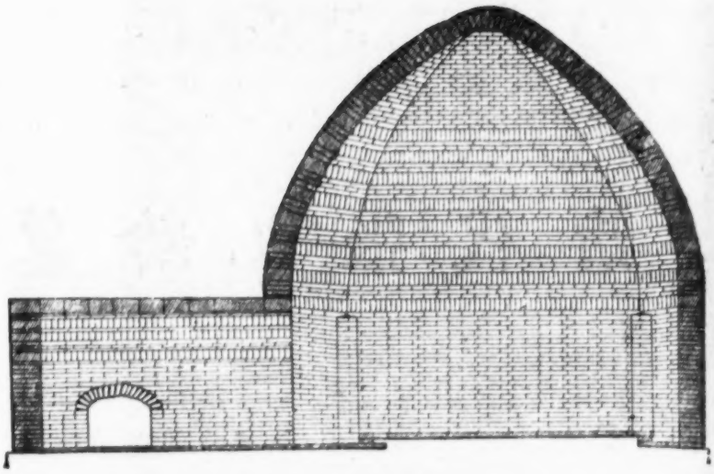
为磚室結构，方向125度。平面作"古"字形，分墓室、通道、耳室三部分。墓室作四面攢尖錐形頂式，长4.82、寬4.80、高5.35米（图1—1、2）。墓底鋪磚横直平放，中央設磚砌的长方形棺床，棺床左右用二层平放順磚砌結，第二层比第一层稍向里砌，其上敷石灰一层，灰面尚殘存鋪板接口痕迹，由此可見当年还可能加鋪木板，棺具即置于其上（图2）。棺床的底部为生土，沒有鋪磚。墓室四角設有高1.62米的三角形假柱，周壁用二行平放横磚加一行平放順磚砌叠，至起錐頂处，則改用三列一順竪、二列一順竪和平放順磚直砌到頂(图4—1、2)。通道設在墓室南壁中央，长3.18、寬1.09、高



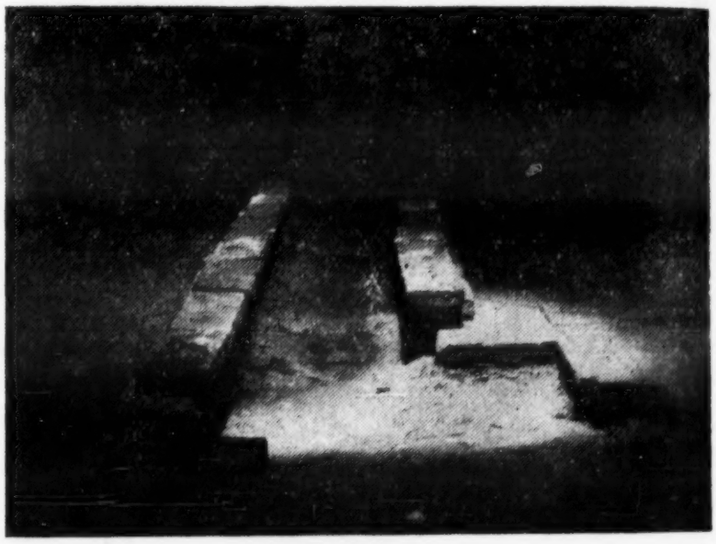
1—1　墓葬結构平面图

說明：1—7. 四耳青釉陶罐碎片
8—10. 六耳黑釉陶罐碎片
11. 青黃釉大陶盆
12. 青釉陶盘
13. 青釉小陶碗
14—17. 滑石盘
18. 滑石碗
19. 陶砚
20—26. 玉佩
27. 石质墓志銘
28—29. 銅鎮(殘)
30—34. 銅錢
35. 銀飾具
36.—49 铁棺釘

1.70米，用平放横順磚砌两壁，頂作船篷形單券式，鋪地磚作“人”字形，并低墓室一平放磚位。耳室两个均設在接近封門的通道两壁，也作船篷形單券式，一长0.52、寬0.4、高0.33米，一长0.54、寬0.81、高0.33米(图3)。墓口封門磚排成人字形，頂加砌一券，因而形成双券封門(图5—1、2)。从墓室至通道均敷有一层厚达1厘米的石灰粘料，表面用墨作壁画，間用紅朱和綠彩，惜已剝落，尚能看出的有通道左壁侍女蟠桃（图6）墓室前右壁侍女身部和墓室左壁的青龙。墓磚有长方形、长方刀形、和长方梯形三种，其中长方梯形磚是砌錐形頂的。磚全为素面，間有一些磚面带青色釉，大小不一。长方形磚37×16×6、37×18×6、32×16×6厘米；长方形刀磚32×11×6—4厘米；长方梯形磚37×16—11×8厘米。在墓室頂部压砌有二列平放磚，磚頂則用大块石板加压，再上即为紅壤填土，因而凸起一个弧形坟堆。



1—2. 墓左壁結构纵剖图



2. 棺床結构情形

出土遺物

（一）四耳青釉陶罐四件，分二式。

（1）Ⅰ式三件：橢圓形腹，短領，直口，平底，肩附四耳。表里施青色透明厚釉，但沒施到底。器表刻有“人”“□”等字。通高16.5—19、口徑11—12.5厘米（图8、17、24、26）；

（2）Ⅱ式一件：器身与Ⅰ式略同，但仅有直口卷唇，而无領，釉色青黃不透明。通高20、口徑10.5厘米（图9左，图18）。

（二）六耳黑釉陶罐一件：器身与青釉四耳罐Ⅰ式同，侈口，肩附六耳，表里施黑色渾釉。通高20、口徑13.5厘米（图9右，图19）。

（三）青黃釉陶盆一件：侈口，圈足，表面施青黃色不透明釉，釉不施到底。通高9、口徑24.5厘米(图12右，图20下)。

（四）青釉陶碗一件：器身与盆同，惟較小，施青色釉。通高4.5、口徑18厘米（图12左，图20中）。

（五）青黃釉小陶碗一件：器身与上碗同，圈足不向內凹入。通高4.2、口徑11.5厘米（图13左，图20上）。

（六）青釉陶盘一件：侈口，圜底，表里施青釉，表釉亦未施到底。通高3、口徑13厘米(图13右，图21上)。

（七）滑石盘六件：石英石制成，口微侈，圜底。通高2—2.5、口徑15—16厘米（图10左，图21中）。

（八）滑石碗一件：石英石制成，圓腹，侈口，圈足，腹部刻一弦紋，如施釉状。通高7.4、口徑15.5厘米（图10右，图21下）。

（九）陶硯一件：泥质灰陶，作“風”字形，有二足，表里磨光。里略殘，存有墨迹，底刻一“拯”字。长20.5、寬18.3、高5厘米（图11，图22、25）。“拯”乃張九龄之子張拯名字。

（十）玉佩飾七件：全为素面，一作五角形，一作浪花形，二作半月形，三作云形。长6—2.5、寬3—1、厚0.5—0.4厘米（图14）。

（十一）銅鏡一件：殘存一角，鏡背面有云龙紋，圓徑23厘米（图16）。

（十二）銅錢五枚：为“开元通宝”，背廓边上

3. 墓通道前端耳室与封門結构(內視)

有一偃月（图 23）。

（十三）銀飾具一枚：作劍形，鋒端帶圓勺，用途未明。长 7.5、寬 0.8、厚 0.2 厘米（图 15）；

（十四）铁釘（包括棺釘）七十二枚：分头大末尖和两端弯曲两种。最长 19、最短 0.4 厘米。

（十五）石墓志一合：志石长 85、寬 83、厚 15 厘米，盖长 86.5、寬 83、厚 18 厘米。盖上无字，仅在四个斜面上阴刻十二生肖。墓志銘文共二百七十六字，全文如下（图 7）：

唐故尙书右丞相贈荆州大都督始兴公阴堂志銘并序

太中大夫守中书侍郎集賢院
学士东海县开国男徐安貞撰

公姓張氏諱九齡其先范阳人四代祖因官居此地　公誕受正性体于自然五行之气均九德之美具才位所底不亦宜歟盖所闕者降年之数不延蒼生之望未足耳源以秀才沒贈都督历任典　詔翰居連率自中书令而迁端右凡十八徙焉序夫官次存乎事迹列于中原之碑备諸良史之笔矣公之生岁六十有三以开元廿八年五月七日薨廿九年三月三日迁窆于此韶江环浸浈山隐起形胜之地灵域在焉　神其安之用永終古鳴呼嗣子拯号訴　罔逮而謀远图刻他山之石志于玄室人非谷变知　我公之墓于斯銘曰

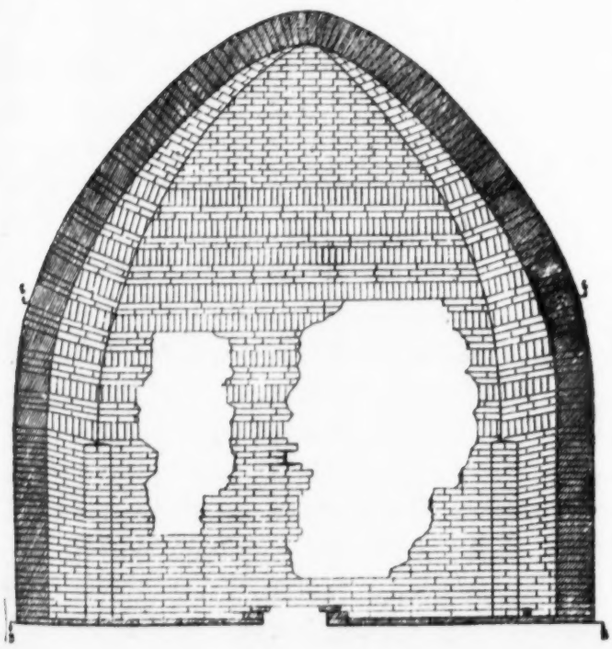
龟筮从兮宅其吉　　山盘踞兮土坚实
鳴呼相国君之墓　　与气运而齐毕

以上器物除四件滑石盘、一件滑石碗、一件青釉小陶碗出土时紧貼墓室前端左角底部，未經移动外，其余器物位置均已扰乱，墓志亦底盖分开，平面图(图1—1)所示，是按墓志石出土位置复原的。

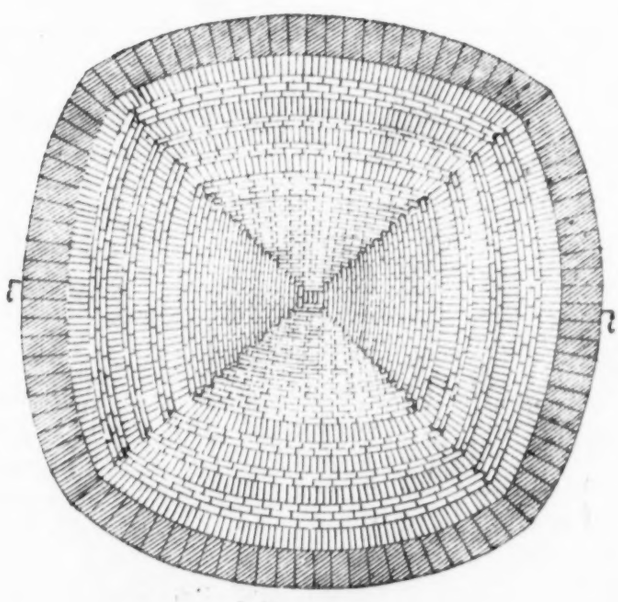
結語

張九齡是广东历史上最早参与封建皇廷中樞决策的一个人，因此有"岭南第一人物"之称。他的先代原是范阳方城人，后因四代在韶州做官，落籍于广东曲江。

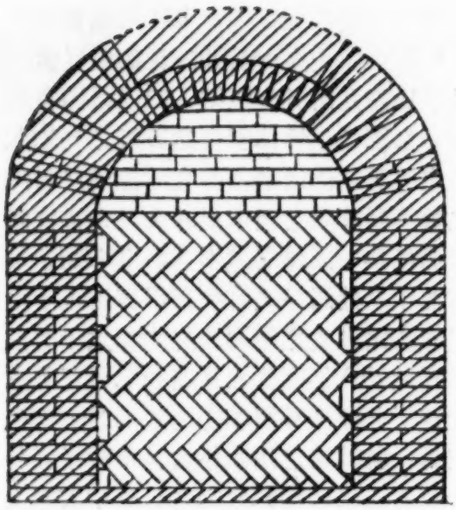
此墓因过去曾經过盜掘，故仅存較完整的墓葬結构和一些殘缺不全的零星随葬器物。从墓室結



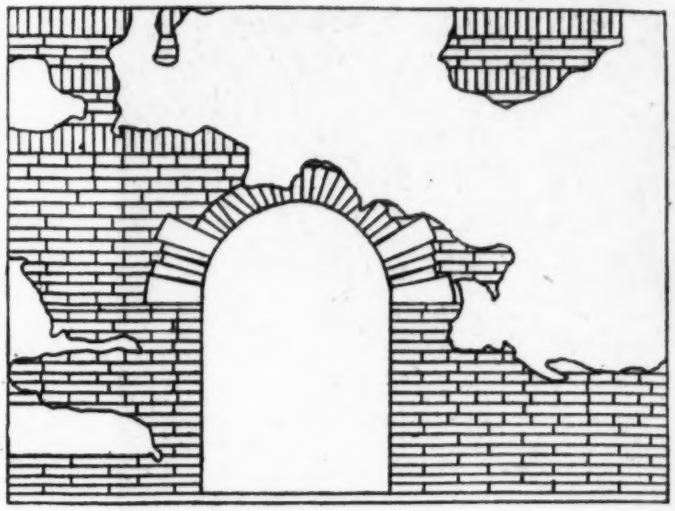
4—1. 墓室結构横剖图



4—2. 墓室頂部結构仰視图



5—1. 墓封門正視图



5—2. 墓通道結构正視图

构、規模及設有棺床等情形看来，和广东一般唐墓（单券式，不設棺床，規模較小）不同，足見这与死者官位有关。可是，所出随葬器物的质地和制作均很差，为一般民間用器，甚至还用其子張拯的陶硯随葬，这与張九齡的地位及当时的制度是不相称的。据我們推想，可能有下列几个原因：1，可能是曾經历代多次盜掘，仅剩下质地和制作較差的东西；2，可能由于作过迁葬之故；3，可能是与張氏晚年政治失意有关。

墓的通道两側設有耳室，墓磚尺寸在37×18×6厘米間，为广东已发現的唐墓所少見，但在汉墓里却很普遍，尤其是磚的規格，差不多与汉磚相同。死者生前是以"遵汉制，守古礼"見称的，这可能是他的后代"遵承遺志"的結果。

出土的墓志銘在研究死者生卒时間、逝世地点和其他方面提供了一些新的材料：

关于死者的卒年，过去曾有过两种不同的說法如：徐浩所撰張文献公碑中說："公卒于开元廿八年，享年六十三"；新旧唐书本傳說："公卒年六十八"。这次根据墓志，可知应以徐浩所記为准确。

关于死者的逝世地点，徐浩所撰張文献公碑中說："开元二十八年春請拜扫南归，五月七日遭疾薨于韶州曲江之私第。享年六十三，……越来岁孟冬葬于洪义里武临原，近先塋，礼也。"但墓志有"廿九年三月三日迁窆于此"及"序夫官次，存乎事迹，列于中原之碑，备諸良史之笔矣"等語。看来張氏的逝世及埋葬地点当不在"曲江私第"，而是在中原。撰墓志銘文的徐安貞，据旧唐书职官志注，"明皇即位，張說、陆堅、張九齡、徐安貞、張垍等召入禁中，謂之翰林侍詔。"張九齡曾任中书令，徐則任中书侍郎。徐对張应該較了解，所以墓志銘文中所提供的資料也就比較近实。从"嗣子拯号訴罔逮，而謀远图，刻他山之石志于玄室"看，墓志当是其子拯所立。

6. 侍女蟠桃图壁画（墓本）

徐浩的碑文是在大历三年（公元769年）撰的，据新唐书徐浩官岭南节度使当在大历間，离張氏之卒，已三十多年（参見溫汝适曲江集考証）。而碑則是长庆三年（公元824年）由張九齡侄張抗（即張

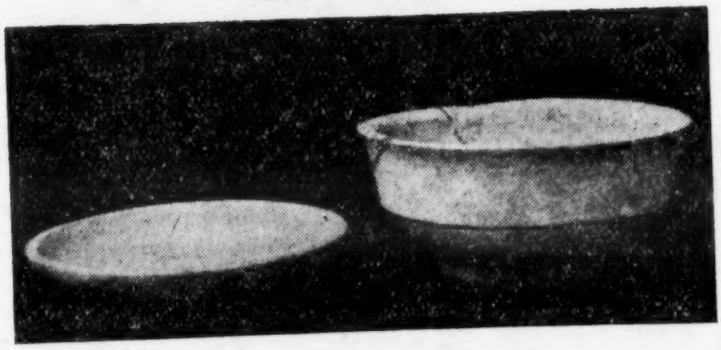
7. 墓志銘拓片

九皋之子）所立，那时張抗身据长安，距張氏之死已有八十多年了。其間还經过了“安史之乱”因此所記張氏的生前事迹，不免会有些出入。所以应以徐安貞所撰墓志銘文为可靠。

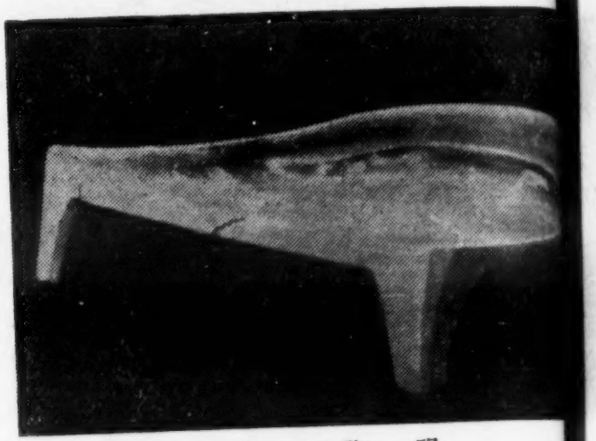
此外，墓志銘述張氏簡历“自中书令而迁端右，凡十八徙焉”，也和新旧唐书中所記吻合。至于死者之子張拯，旧唐书中作“揖”，当誤。新唐书本傳世系表中則作“拯”。按这次出土墓志中作“拯”，发現陶砚背面亦刻“拯”字，因之可证实“揖”应作“拯”了。（执笔者：楊　豪）

8. Ⅰ式四耳青釉陶罐

9. 左Ⅱ式四耳青釉陶罐，右六耳黑釉陶罐

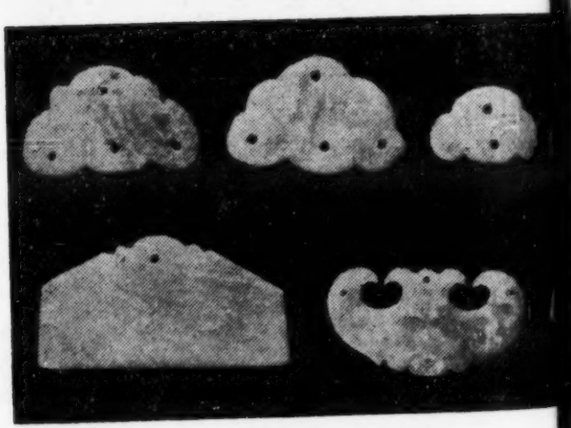


10. 左滑石盘，右滑石碗

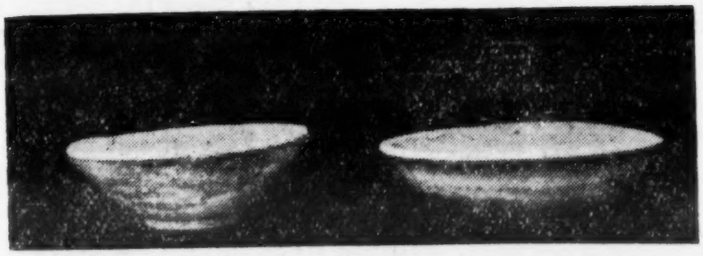


11. 陶　砚

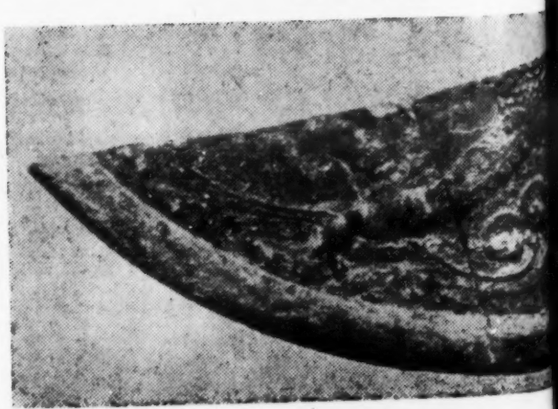
12. 左青釉陶碗，右青黄釉陶盆



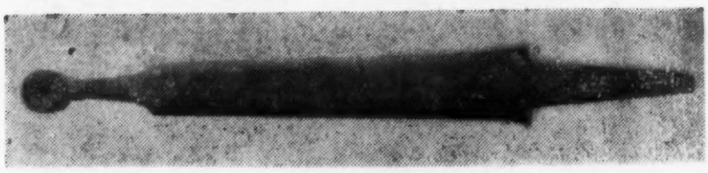
14. 玉 佩 飾



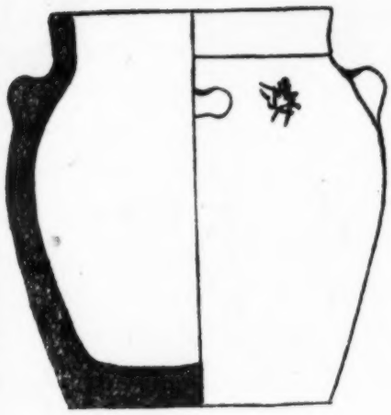
13. 左，青黄釉小陶碗，右，青釉陶盘



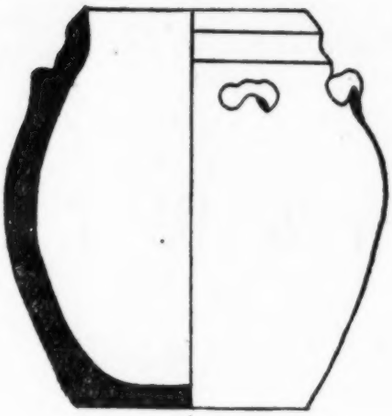
16. 云龙残銅鏡



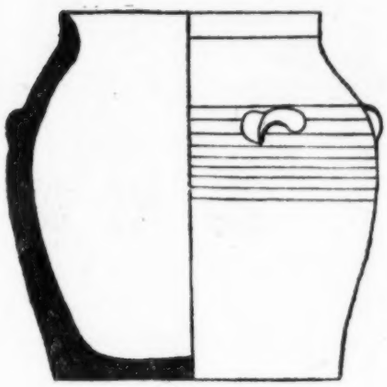
15. 劍形銀飾具



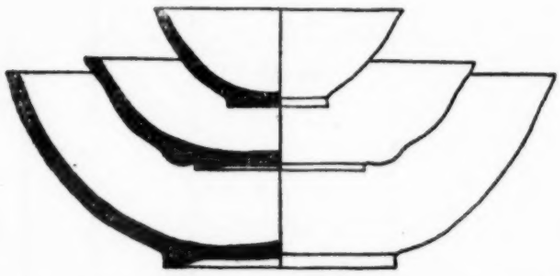
17. Ⅰ式四耳青釉陶罐



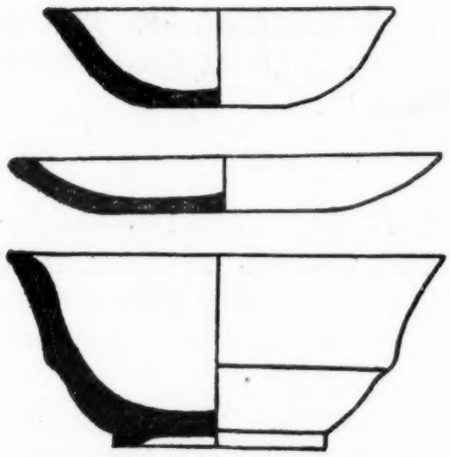
18. Ⅱ式四耳青釉陶罐



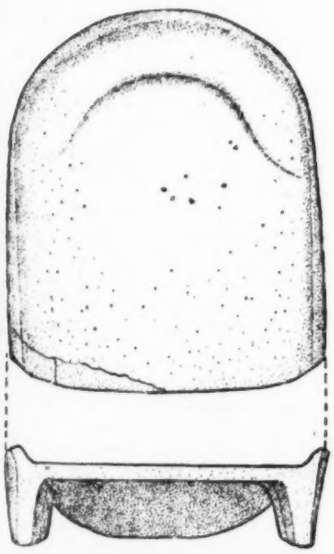
19. 六耳黑釉陶罐



20. 上：青黄釉小陶碗　中：青釉陶碗　下：青黄釉陶盆



21. 上：青釉陶盘　中：滑石盘　下：滑石碗



22. 陶　砚

23. 銅"开元通宝"錢拓片

24. Ⅰ式四耳青釉陶罐"人"字拓片

25. 陶砚底"拯"字拓片

26. Ⅰ式四耳青釉陶罐"口"字拓片

揚州施桥发現了古代木船

江苏省文物工作队

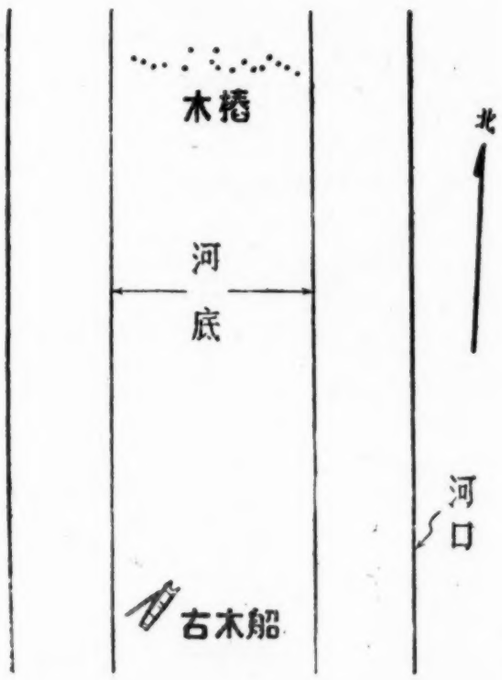
1960年3月，江苏揚州施桥鎮挖河工程中，发現古代大木船和独木船各一只。我队得訊后，即派人前往清理，共工作二十多天，現木船已运至揚州市博物館展出。

（一）船的位置及其周圍环境

施桥鎮在揚州市南九公里，周圍是一片广闊的冲积平原。鎮东不远，有一条长江的夾江，夾江西段称沙头河，它由东向西流到距施桥300米处，南折入长江；夾江东端为小江，由西向东流入长江。江心是老洲和新洲。

新修浚的河道由北南下，經施桥鎮与沙头河之間，向南五公里进入长江。木船就发現在距施桥东南400米的新河底靠西坡处，其海拔高度（以廢黃河标准計算）为1.6米，在离現地面6米深的灰色冲积砂土层中。

在河坡的断面上，可以看出这里有四种不同的



1. 古木船与木桩在河中的位置

土层堆积：地表是一层厚約0.5米的扰乱土；以下为3米多厚的黃砂土层，該两层中出土有明清时代的遺物；黃砂下土是厚0.3—0.5米的赭黃色土层；再往下即是灰色冲积沙土层，这两层除了上层扰乱部分外，出土的全是唐宋时代的遺物，而且数量較多。

沿着河底向北，在距木船約200米的地方，发現有一排东西向的木桩，十七根，木质与船同，直徑有大到25厘米的，长短大小不一，竪立在与船同样深度的土层中。（图1）在此附近，还发現有从上层打下的井一类的磚砌建筑物，中有碌磚（石滾子）。

2. 1号和2号船

（二）船的結构

发現的两只船紧靠在一起。东边的是一只大型

木船；西边的是一只已翻側的独木船。現按发現先后暫将大船編为1号船，独木船編为2号船。分别說明如下。

（1）第1号船：

楠木制成，料厚质坚。出土时船口朝上，船头南偏西32度，船艄部分已被破坏，殘长18.40米（原长24米），中寬4.3米，底寬2.4米，深1.3米，船板厚13厘米。船上的附件及仓板全缺，平底。从殘存的情况来看，全船大体可分作五个大仓，其中还可能分若干小仓。

整个船身是以榫头和鉄釘并用銜連的方法建造的，船內隔仓板及仓板枕木，均与左右船舷榫接。船舷是由四根大木料，以鉄釘成排釘合而成（鉄釘长17厘米，釘帽直徑2厘米。平均每隔25厘米釘一根），船底也以同样方法建造（图3）。

船的結构坚实，制作精細，木板之間都以油灰塡縫。木料上有节疤和裂痕处，則用小块木片补塞。

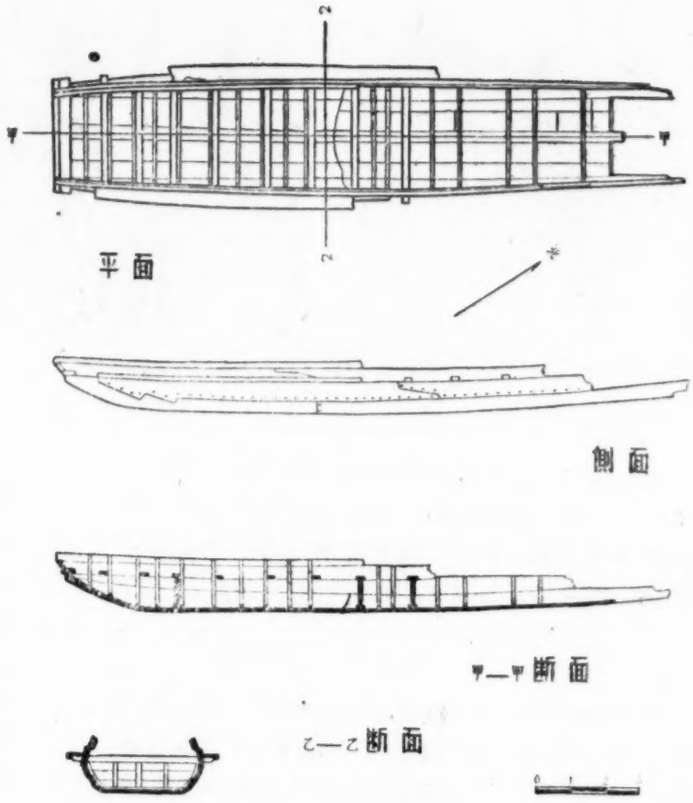
（2）第二号船：

位于1号船西側，船头紧靠1号船右舷，船尾向西南伸出，整个船身与1号船相交成20度角(图2）。

2号船是以一棵大楠树干当中剜空而成。船的两头微翹，以檀香胶合并釘补木板，树根为船尾；树梢为船头。圓底。整个船体作长条形，全长13.65米，寬75、深56厘米，舷和底厚各6厘米(图4）。船头右边，有一拴绳子的木扣，船尾有两个方形的穿孔。

（三）遺物及遺迹

仓內都充滿淤土，遺物分布相当零乱。在1号船中清理出的遺物有：



3. 1号船結构图

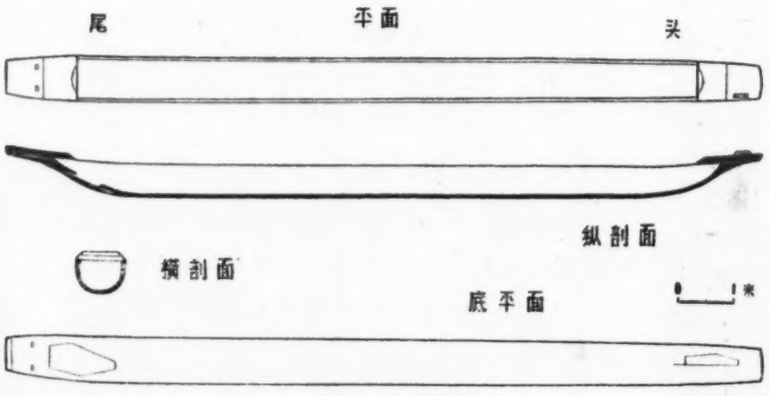
1. 青釉陶鉢三件：大小相同，通高5.7厘米，直口，平底，胎色赭紅。其中一件底部有墨书“圓”字（图5上左）。

2. 薄釉陶罐一件：通高29厘米，双卷口，四耳，鼓腹凹底（图5上左）。

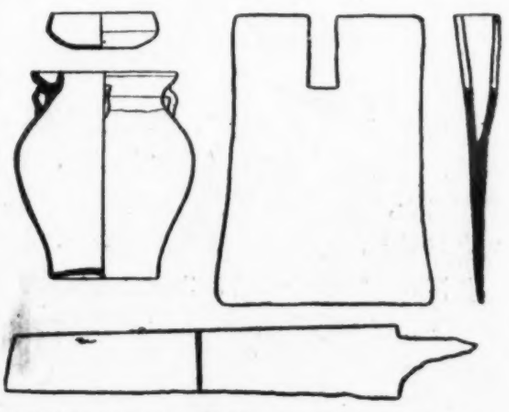
3. 鉄刀一件：长条形，木柄已腐朽。长27、寬4、厚0.3厘米，不是兵器。（图5下）。

4. 鉄鏟一件：如斧形，通高19.5、刃寬12.4厘米。上部厚而有銎。（图5上右）。

5. 鉄器一件：形如图6。

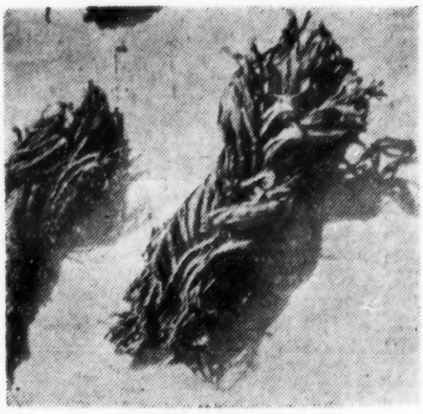


4. 2号船結构图

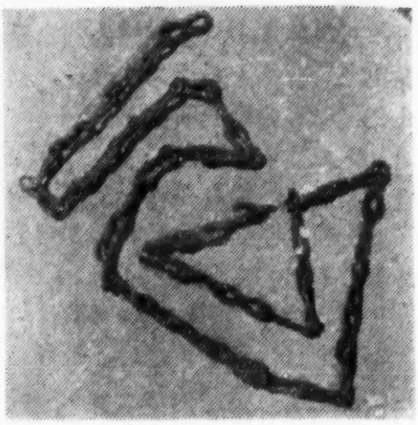


5. 青釉陶鉢(上左)、釉陶罐(上左)鉄鏟(上右)鉄刀

6. 鉄　器



7. 1号船內外出土的竹纜



8. 2号船头前出土的鉄錬

此外，在1号船周圍及船底，清理出許多断竹纜（图7）和竹編織物殘片。編織物殘片为两层篾篦中夹一层竹箬，可能是船上的篷頂。在左右两舷踏板上，发現有火灼痕迹。船头的右側斜立着一根木桩，但不像是桅杆。

2号船因已翻側，船內无遺物，仅在船头前82厘米处，靠近1号船的底下，发現鉄练一根。殘长1.6米，断成四段，共四十四环（图8）。又在船旁挖出較大的松香三块，在船底下发現棕皮一块和殘长3.3米的棕绳一根。

（四）小結

由于掌握的材料不够全面，木船的絕对年代尚无法肯定。根据出土遺物来看，青釉陶鉢的釉色、胎骨和高邮唐墓出土的极相似，而薄釉四系陶罐，又具宋代特色。同时，在出土木船的地层中，也沒有发現晚于宋代的遺物，因此我們认为木船屬于宋代的可能性較大。又从船的結构方面来看，容积大、隔仓多、船板坚固，頗近于宋代船只的特点，同时大船备小船，作为停泊时与碼头之間来往联系之用，也是当时运輸船只所特具的。为了在航行或風浪中稳定船体，测定水位，也常用长绳或竹纜系重物沉入水底①。出土的两只木船几乎完全具备了这些特点。此外，1号船的外形与《清明上河图》所繪木船也很相似。

由于木船已不很完整，船內出土物不够丰富，因此，对船的用途也不能确知。不过，1号船排水量相当大，从它的規模、用料等方面来說，定非一般民船所及，可能是一艘官用运輸船，而且是来往于长江和运河中的木船。2号船无疑是1号船的附屬小船。在木船以北200米处发現的一排木桩，像是一座港口建筑，或許当时木船是在該港口附近遇災而毁沉的（?）。

通过对古木船的清理以及对周圍环境的了解，我們可以作出这样的推測，在千余年前，沙头河的河床要比現在寬得多，木船所在地当时还是河中間。由于长江进入下游平原地带之后，水流漸緩，从上游带来的泥沙慢慢沉积，木船在遇災沉沒（？）后，被历年泥沙压于河底。同时因河床变窄，河西岸向河心推进，遂把木船埋入地下。在这一带四层地层中，分别出有唐宋、明清遺物，可以說明这里历来是人口較集中的地区。根据府志記載："揚子鎮即古揚子津，在府城南十五里……唐以津名，宋元以桥名，今以鎮名……"②，可知今施桥鎮古屬揚子桥范圍。揚州水道記③亦有同样記載。又江北运程說："揚子桥在府城南十五里，即揚子津，自古为江濱津要……"④。唐卢綸有"泊揚子岸詩"云："山映南徐暮，千帆入古津，魚惊出浦火，月照渡江人……。"⑤。由此我們不难想像，自唐以来，該地的交通运輸和經济发展的繁荣景象。这些文物的发現，充分証实了历史記載，对研究揚州的地方史，特别是地理沿革方面，有极为重要的意义。同时从木船的結构和建造技术上，不仅清楚地显示出古代造船工人的智慧，而且为研究我国水上交通史、造船史，提供了宝貴的实物資料。

---

① 白寿彝著　牛島俊作譯　支那交通史論　日本生活社版。
② 揚子府志　卷六　頁二　清雍正十一年刊本。
③ 清刘文淇：揚州水道記　道光乙己夏江西撫署校刊。
④ 清董恂：江北运程　卷四十　頁二十七。
⑤ 同①。

西藏文物見聞記（續完）

——山南之行

王　毅

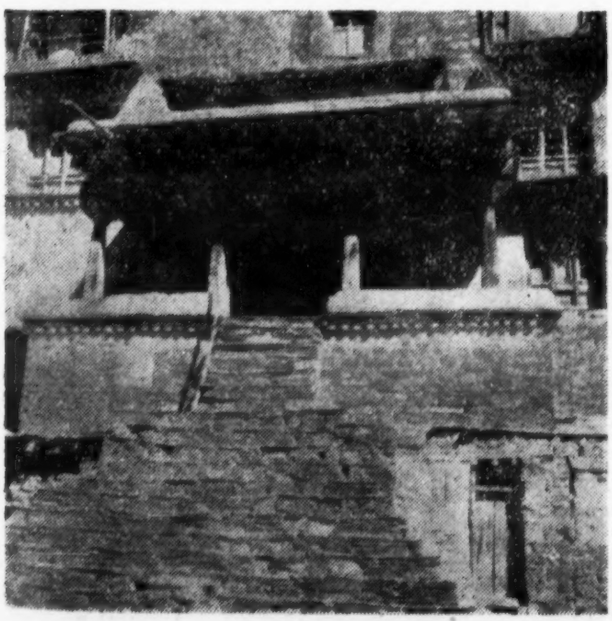
朗色林

我們离开了澤当，从来途往回走，車沿雅魯藏布江曲折西行，約卅余公里到达杂錯区扎旗乡，此处为一盆地平原，在近江地带为砂礫荒滩，而近谷地区則草树繁茂，水土肥沃利于农田。車子离开公路不久，由于荆棘、乱石杂阻，坷坎难行，大家只有徒步走訪。行不远，只見山脚下一株巨大核桃树挺然而立，树下葱葱郁郁的一片，这就是朗色林庄园的所在地。当走近溪卡时，即看到一座巍然聳立的高层建筑出現于面前。

朗色林庄园，据傳为帕莫王朝以前一个王子的頤章；如所傳屬实，則此楼应建于六百年前。主楼高七层，全为石建。除布达拉宫以外，恐为西藏最早最高的高层建筑，保存得还相当完好。（图1、2）

楼內建筑形式古老，楼梯窄而陡，房間狹小低矮很不規整，也极为阴暗。楼之底层有牲畜圈，一、二层多庫房，三楼有一經堂。第六层楼东部是朗色林的住室，西部則为小經堂。七楼房間較少，有一平台可俯覽全村。在經堂內除法器、供器、各种佛像以外，我們还看到一个噶瑪巴的塑像，（图3）塑像造形朴实，手法簡练。在一护法殿中，我們发現了一个小的石雕建筑模型，与日喀則那当寺（前为拉当寺）鐫有大明永乐年施印度"将来金"建筑模型一样，或者可以說是那組模型中的一个。据估計可能为帕莫王朝与后藏战爭时期所掠得者。

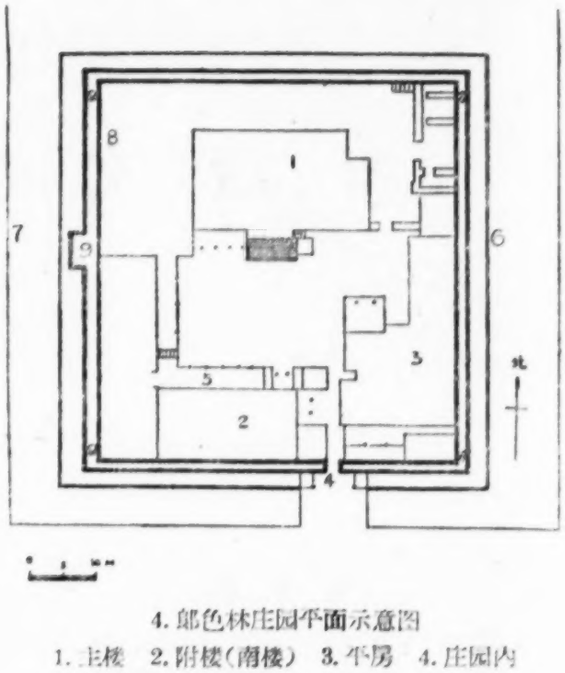
庄园有圍墻两重（图4）外墻为石、土建筑窄而低，里墻之下部垒石为基，基寬約4.5米，上部夯土为墻，下寬上窄收分很大，墻頂寬約1米。內圍墻为方形，在四角上，建有极簡单的碉楼。庄园大



1. 朗色林主楼正門之高层台阶

2. 朗色林主楼的正側面（部份）

3. 朗色林庄园内所藏之噶玛巴塑像



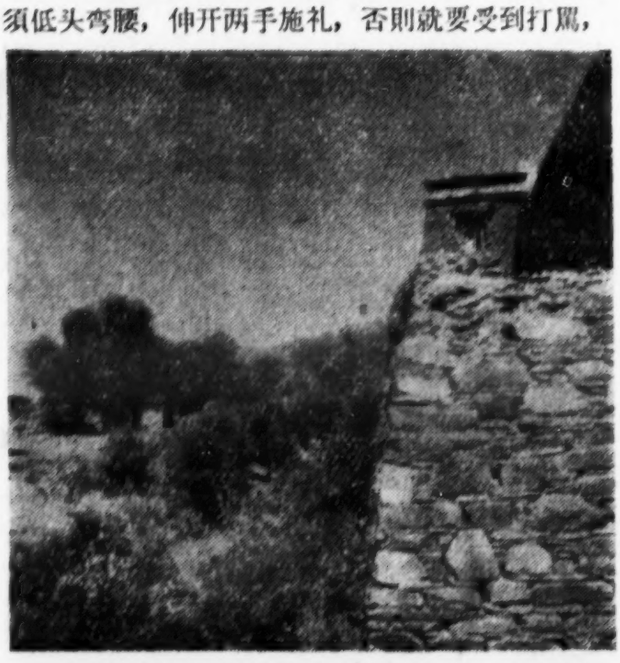
4. 郎色林庄园平面示意图

1. 主楼 2. 附楼(南楼) 3. 平房 4. 庄园内
5. 牲畜棚 6. 外圍濠 7. 外圍墙 8. 内圍墙
9. 望楼 10. 碉楼

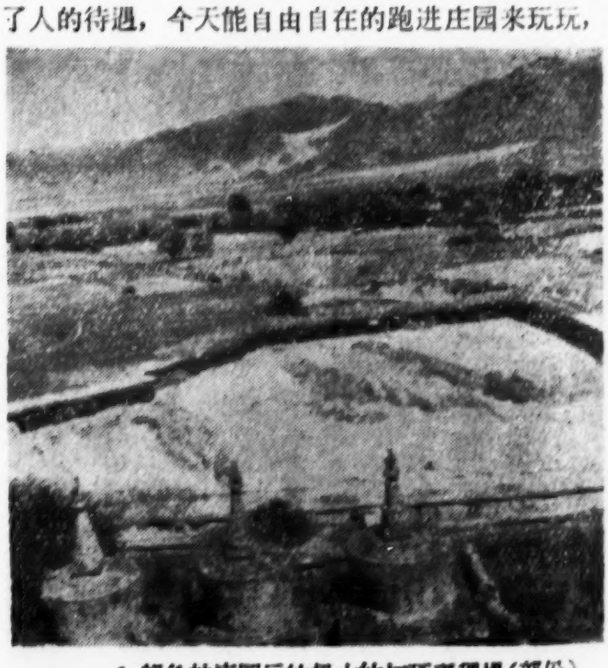
門設于南面偏东，而在西面圍墙的中間，設有望楼，楼基系就圍墙加寬一倍。在内圍墙与外圍墙之間，开筑有濠沟，以加强防御性能。(图5)

在庄园圍墙内，除主楼外，尚有一較矮的南楼。楼側有馬厩与牲畜棚。主楼的四周还有一些低矮的小房。在庄园圍墙的北側，有一个很大的場院。这样大型的打晒青稞場是极为少見的。(图6)

从这座龐大的建筑及場院看来，就可以知道这个参与叛乱的反动奴隶主过去是如何的搜刮压榨人民了。在我們到达庄园时，很多青年圍着我們訴說："这座庄园，过去我們要想进来可难了，任何人都不許随便进来，就是在門外遇到庄园主，大家也必須低头弯腰，伸开两手施礼，否則就要受到打罵，所以根本沒有人敢进庄园看看。"有一个年岁比較大的农民，憤慨的說："有一年冬天，我給朗色林出烏拉，我沒有长衣服，只穿了一身破短衣，可是朗色林說我不穿长衣，衣冠不整是对他不尊敬，就狠狠地把我打了一頓，赶到門外去"。他們紛紛的說："要不是这次平息了叛乱，彻底打垮了反动头人的殘酷統治制度，我們永远当奴隶，永世不会得到眞正的翻身。現在奴隶的枷鎖打断了，土地回到了我們自己的手里，誰种誰收，我們的地位提高了，受到了人的待遇，今天能自由自在的跑进庄园来玩玩，



5. 朗色林之内圍墙望楼与濠沟遺迹，远处为外圍墙



6. 朗色林庄园后的极大的打晒青稞場(部份)

这才是真正解放了呢！”。有些大孩子爬到树上摘下很多核桃，又从身上掏出很多炒青稞，塞到我們手里說：“吃吧，今年的核桃和青稞可不是朗色林的了，是我們自己的，你們吃吧！”他們这种热情，使我們的心情非常激动，很久平靜不下来。

敏珠林

从朗色林西行約十余公里，在公路旁有一个小小的山村，就是朵朗县的杂錯区，离开山村西南行，进入一条山谷中，沿山谷前进約十公里，在一个群峰环抱的山麓上有敏珠林。

敏珠林寺的規模不算小，是西藏宁瑪派（紅教）的主寺之一，寺始建于公元1671年，距今約有二百九十年的历史，其創建人为宁瑪派喇嘛跌达林巴，（图7）因此，寺的第一代活佛就是跌达林巴。現在寺前的方形多角大白塔，（图8）也是跌达林巴所建，塔的第一层，四面辟有龕室，內有塑像，由于时間关系未能进入参观。

寺的建筑很多，我們只看了几座主要的殿，現簡介如下：

祖拉康：是全寺的主殿——大殿（图9），坐西向东，有石阶数級，大殿前廊寬五間、深两間，但明廊的間量不大。在廊的左右两边是上二层的楼梯。西壁中間为殿門，壁上画四大天王像。經堂寬五間、深七間，中間是寬三間、深两間的天井，上复天棚。大經堂的左右均有偏殿門，西壁則为进入后殿的三座殿門。經堂后部的两側，塑十六应眞，应眞像旁左为大瑪达——背經僧像，右为布袋和尚。再前則为四大天王像。两壁多繪无量寿佛像，只在左壁外側画蓮花生、綠度母、金剛菩薩等像。

7. 敏珠林創建人跌达林巴的塑像

后殿的主像为釋迦，两旁塑阿难、迦叶二弟子像，左右塑八大菩薩，前塑护法神像。塑像及壁画均屬一般，只有八大菩薩的塑像比較精美。

杜康：在祖拉康之北，两殿紧邻。是全寺最大的一殿，前部經堂寬七間、深七間，中間是寬三間深三間的天井、也有天棚。在經堂的后部，有跌达林巴的銅造像。像左边設一宝座。

后殿寬三間、深三間，主像为大佛母，左为金剛手象，右为文殊象，而左右两壁則各为三尊釋迦塑像及一护法象。这个殿的塑象以金剛手和文殊象比較精美。

8. 敏珠林的大白塔

9. 敏珠林祖拉康

10. 敏珠林藏玉印

祖拉康与杜康，都是原来的建筑，以后并沒有經过什么大的修理。

孙琼：位于杜康之北，有一院落相間。此殿两层，形式比較特殊，除三間前廊外，其殿前部寬五間深二間，后部寬三間深三間，因此大殿成为凸字形。后殿是跌达林巴的灵塔殿。

南木杰(顏章)：在杜康与孙琼之間，座西向东，二层。前廊也是三間，殿的前部寬五間、深二間，后部寬三間深二間，平面亦如凸字形。第一层殿未进入，二层与一层大体相似，分为前室、左室、右室和大殿四部分。前室三間，四壁画蓮花生事迹，上殿前部寬五間深二間，后部寬三間、深二間。前部壁上画蓮花生廿五弟子像。后部中塑蓮花生像，左塑卜德賽都像，右塑赤松德贊像。两壁各画巨幅朝拜图。而前部的后額壁上，則画蓮花生来藏以前曾在西藏傳播紅教的印度祖师八人。

孙琼与南木杰两組建筑，虽然年代略晚于两大殿，但形式特殊，而且这样的大殿，在其它寺庙中也是比較少見的。

各殿中的供器、祭器以及法器等散存很多，其中有不少精美的手工艺品。此外，还看到两顆汉文印，一是玉质鐫有"灌頂国师之印"六字篆文，上刻螭紐(图 10.11)。从制做作風看应为明代之印；另一顆是木质，外包銀皮，鐫有"弘善禪师图书"六字，但从制做形式看来，不是内地刻造而是在西藏本地制造的，时代为明或清难以断定，为誰人所用，来源如何，均不得知，現在只作情况介紹，以供将来研究者參考。

桑鳶寺

早晨的天气很好，离开杂錯，用汽車載着牛皮

11. 敏珠林藏玉印印文

船向雅魯藏布江上游开去。車子在一个伸向江边的山脚停下，大家踏过平軟的沙滩走到江边上船，船是用薄牛皮縫接起来的，里面用木棒支撐，形同仰盂，(图 12)不論是船手或乘客，全都站在船中，脚踩木骨而立，牛皮不能踩，稍有不慎踏破牛皮，即有沉沒的危險。船不甚大但容量不小，我們一行十二人竟能全部站了上去。船离江岸順流而下。

今日天晴日暖、風平浪靜，江面上瀲灩灩灩銀波映日，牛皮船蕩漾江心，令人心曠神怡，輕舟浸浪随流横渡，經两小时四十分抵对岸。从下船处至桑鳶寺，相距不到十公里，乘馬急馳，約一小时到寺前。

寺离江約三数公里，寺前一片平原，地势相当开朗，但是黃砂漫漫草木皆无，只寺前寺后一帶有些树木。据說这片荒原乃是吐蕃时代赤松德贊王朝的都城所在地，当年城池建筑相当繁盛，但是，由于風砂侵襲日甚，田园树木、房屋建筑漸被砂埋，乃迁都他处，因此，一代王都竟被流砂湮歿而荒

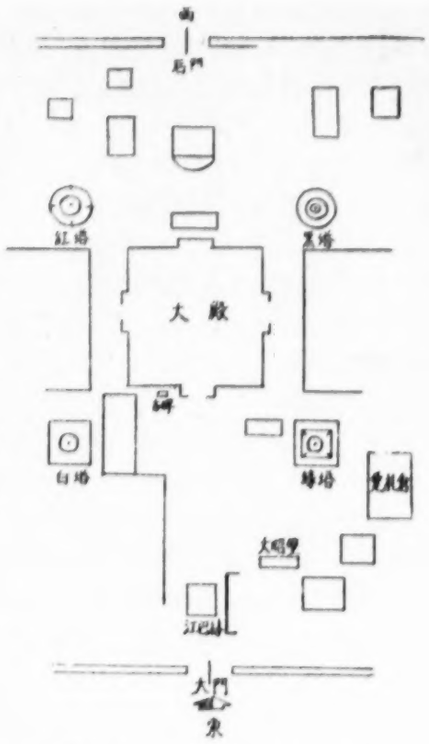
12. 雅魯藏布江上的牛皮船

願。如所傳屬实，則此地将是一处重要的古代文化遺址，对于研究西藏古代历史是十分重要的。

桑鳶寺，据說古称"烏登勃来"，始建于八世紀中叶的赤松德贊王朝，寺的主要建筑为大殿(图13、14)及四塔。相傳大殿为吐蕃王赤松德贊所建，而四塔則由四个大臣——二文臣、二武将各建一座，紅塔、白塔为文臣所修，綠塔、黑塔为武将所建。至于确否尚待研究。

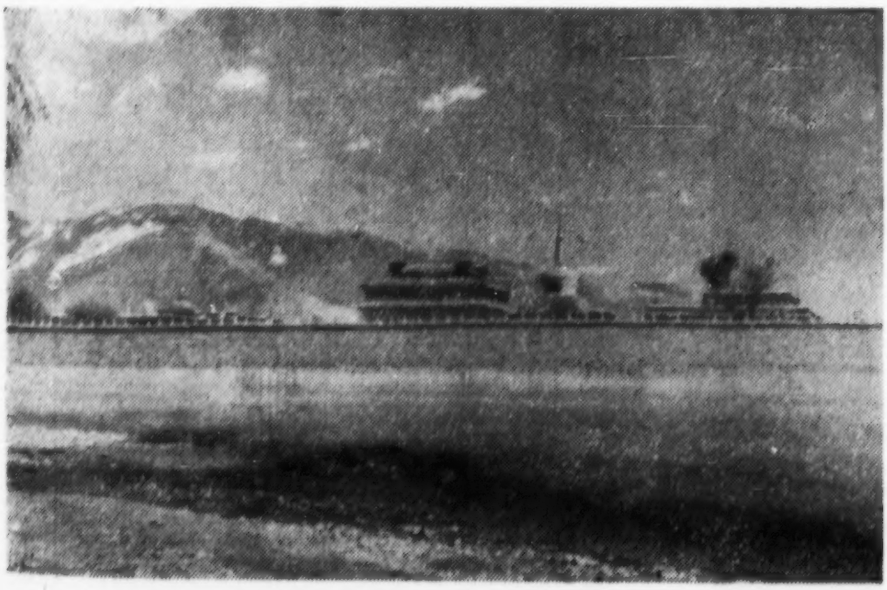
大殿名"烏策"，(图15)在正門南側墻边有古藏文碑一方，(图16)据王忠同志說，此碑为赤松德贊所立，碑式古朴无花紋，字迹极清楚。碑下有圓形雕蓮瓣的石須弥座，但石质与碑身不同似，为后来所加。碑身上部有收分，頂盖方形翹角，簷內凹进，四角雕角梁，盖上方盘托月牙宝珠。此碑的作風，特别是碑頂与窝結藏王墓赤松德贊陵側的碑式有很多不同，按时代来說应早于藏王墓之碑。在碑頂上飾月牙宝珠，这是仅見的。据說，此碑是几块碑中的一块，不是全碑，因此看不出碑文記載建庙的緣起与过程。在大殿正門的門楣上，挂有清代皇帝所題"格魯伽兰"汉文的匾額。匾前門廊的額枋上，悬挂一口唐式銅钟，钟上也鑄有古藏文，可惜悬挂很高不能看清所記內容，也不知有无汉文銘記。看来钟与碑的时代是相近的(图17)。殿門左側廊下，有石獅一个(图18)，雕法虽然也还雄健，但与藏王墓之石獅比較起来，則不及墓獅的造型、手法豪放古朴，凶頑有力。可能是較晚期的作品。

大殿座西向东(略偏南)，四周建圍墻，每边长約七十余米，墻內是圍廊，除大殿正門外，后部有凸出的門的形制，但未設門，左右則均开門。四周迴廊很寬，有柱两排，每排二十余根，在四門廊处增柱一排，东西門廊为六柱，南北門廊为四柱。大殿高三层，而各层的建筑風格不同，下层是西藏形式，中层起簷設斗栱为內地形式，上层五頂相峙按印度法式修建(图19、20、21))。总之，此殿甚高峻，建筑造型也很特殊。殿門外廊，門側列塑四大金剛像。門廊內左右各塑护法神像二尊，左側一像騎獅、紅面、戴冠、手持金剛杵，形像严恶，其傍为一立像；右側一像騎騾、三目、手持金剛杵，傍立一像似为侍者。塑像中以騾为神兽者很少見，不知此为何神。大殿底层分为前后两部份。前为經堂，后为佛殿。經堂寬七間、深四間，除正門外，在东南側有角門一。經堂后壁中間，开殿門三楹通入佛殿。經堂两側，左右各有塑像七尊，左側第一像为松贊干布，次为赤松德贊、唐东杰布，再次为一戴黃冠的祖师像及三戴紅冠的祖师象；右側七像均为祖师象，只有后二像戴紅冠。两壁也皆画祖师象。前壁画护法象。在后壁的殿門两側有多格佛龕。这組塑像与壁画，造形艺术一般，不甚精美生动。应为后期所作。經堂的南壁有一門，北壁有二門，均可通側間。



13. 桑鳶寺主要建筑平面示意图

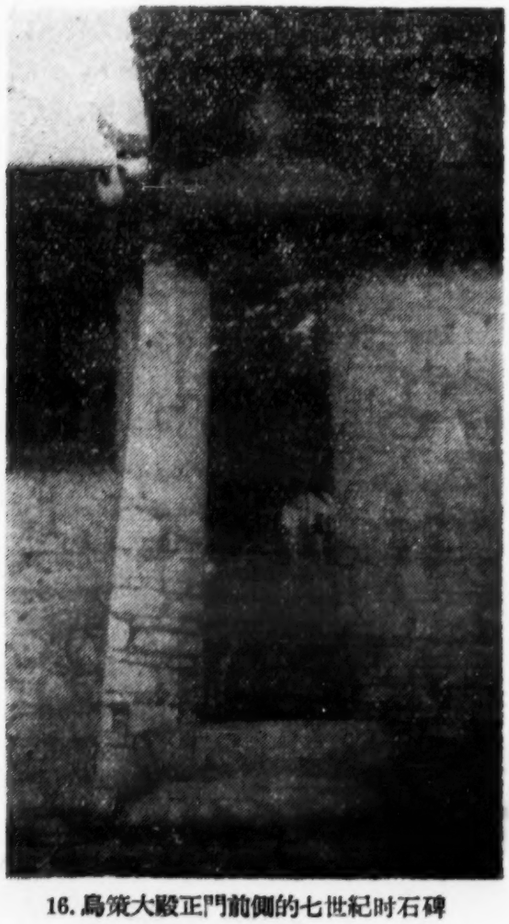
后部佛殿，虽是寬三間、深五間，但实际房間很大，三間面积相当于五間經堂，在建筑結构及形式上也极为特殊。进入佛殿只見两边各有隔墻壁立，墻厚达数米，如此厚壁还为仅見。厚壁之后即为左轉迴


14. 从桑鳶寺后墻外远望寺內建筑

廊，中間两壁相夹处，为一垫起之高台，台高一米許，有阶数級，台中为一龕座，中間主象为高大的釋迦塑像。造像手法很簡练厚重。在釋迦像两側，有祖师象两尊，似为后加之物。两側塑十大菩薩像及二护法神像。这組塑像与主象的艺术風格是完全一样的。像身聳立高抵天花。从这組塑像作風看来，应为早期的作品。在后壁两側列置經橱，由于沒有时間翻視，不知內放为何时期的經版。殿中各壁均繪千佛。

因为时間关系，大殿的中层及上层均未能登临，今天想来甚覚遺憾。

在"烏策"大殿的前左方，有一很大的照壁，奇怪的是，該照壁并不正对殿門，而偏側一方。从照壁前往北行即到"覚"扎仓，这个扎仓以現在的情况看，只是一个护法神殿，据說建于五百多年前，从建筑形式看可能为明代晚期所建，这个扎仓有一很特殊的建筑部分，即在殿的前檐建有檐廊一排，而檐廊頂內桁椽上，滿鋪宝劍和鋼刀做为頂飾，据說这是数百年前和塔工地区打仗时所得的战利品，盖此建筑用来紀念这次胜利。



16. 烏策大殿正門前側的七世紀时石碑

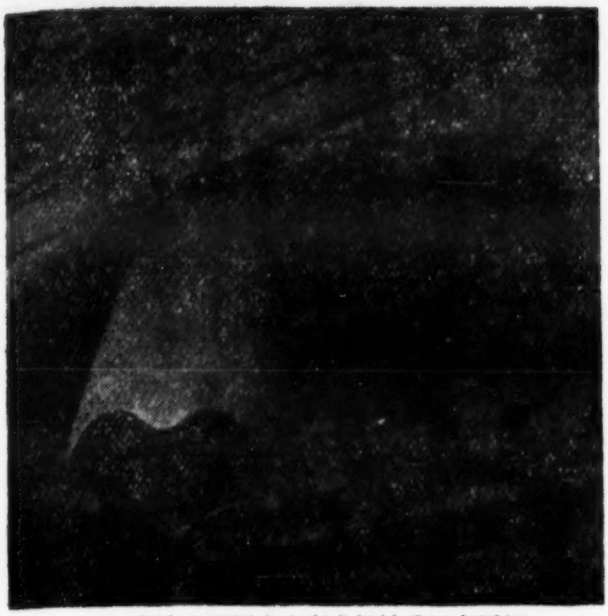
15. 烏策大殿的正門

与烏策大殿四角成直綫的地方，各建有一塔，塔与殿角相距数十米。"綠塔"即在"覚"扎仓的前側，塔为四方多角形，(見封三图1)基层甚高，沿阶数級上达第一层，这层塔的四面各有龕室三間，內有塑象，但塑象的造形并不精美，似为后来置入者。在这层塔的西面有明阶数級，可上抵第二层，(图22)此层每面有一龕室，塑象情况与第一层一样。第三层为复鉢形塔身，上置相輪宝刹(图23)。刹身甚长，相輪分为三級，第一級自方形托盘上有相輪九环，中隔一段为第二級，有相輪七环，第三級有相輪五环，伞盖上承宝瓶、宝珠。塔身为綠色琉璃磚砌成，磚为紅色粗砂燒制，釉色蒼郁而有光澤，看来相当坚实。这座綠塔的建筑极为精致。

"黑塔"在大殿的西北角(見封三图2)，塔形极特殊，身如复鍋(或如复盔)三叠，刹盘上托宝刹，刹身也甚长，相輪分为两級，第一級相輪九环，第二級相輪七环，上即瓶盖、宝珠。塔身为条磚砌成，全为黑色。

西南角为"紅塔"，(見封三图3)造型也是极为特殊的，塔身用磚、石砌成形方而实圓，状如复钟，腰部以上呈环状紋，上部为复鉢形的塔腹，宝刹与黑塔一样，相輪分为两級，上七环、下九环。塔身为土紅色并泛有光澤。

"白塔"在东南角(見封三图4)，形式与北京北海的白塔略似。在塔基四周的方形圍墻上，立小塔一〇八座，塔身方形，自腰部以上逐层收分如阶梯，上有复鉢形之塔腹，但鉢形扁平而寬大，亦无龕門，宝刹与三塔不同，相輪十七环而不分級，塔身全白色。該四塔不仅形制特殊，而且風格古朴，我們在西藏虽然訪問了不少寺庙，而以此四塔为仅見，



17. 烏策大殿門廊之唐式銅钟及汉文匾額

18. 烏策大殿正門側的石獅

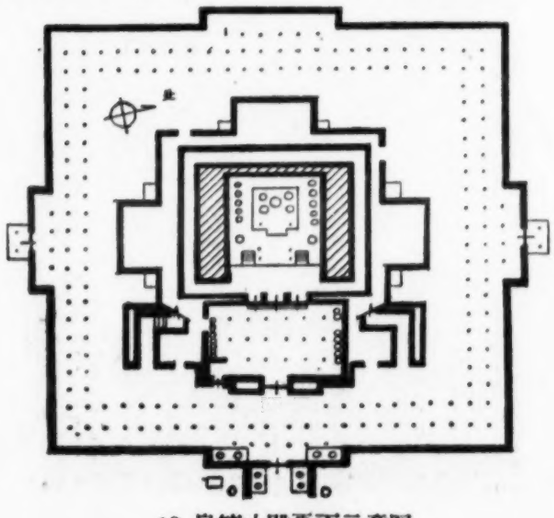
其中綠塔之形制，虽有近似者，如日喀則附近那当寺（前为拉当寺）的几米罗布桑查塔，但不全同，并且也非用琉璃磚建成，远不及此塔精美；而紅、黑二塔則为孤例；白塔的形式在西藏地区，也为仅見，虽然在建筑时代上还不能肯定，但为早期的建筑大約是不会錯的。

在"烏策"大殿的对面，是久已廢置的"江巴林"扎仓。从"江巴林"扎仓过去就是桑鳶寺的正門(图24)，寺門門楼高聳，形式亦极特殊，基本上是采用內地建筑形式，在門楼前面有牌坊一座，上悬清代咸丰皇帝所題"宗乘不二"的匾額。在这个寺庙中清代汉文的匾額是比較多的。

我們从座談与訪問中了解，相傳赤松德贊为宣揚佛教，遣使去印度迎請蓮花生大师入藏，广为剃度，傳授密法，創建了宁瑪派。赤松德贊于公元762年(相当于唐代宝应元年)为蓮花生兴建此寺。所以初期寺屬宁瑪派，据說最盛时，寺中喇嘛多达数万人。后来，由于地理环境的变化，政治中心轉移，此寺乃日漸冷落，复經吐蕃王朝时期，最后一代吐蕃王朗达瑪的毀法灭法，以及后来历时約四百年的紛乱割据局面，这期間新教突起而旧教日衰。因此，到十五世紀至十六世紀間，桑鳶寺已敗落不堪，不但香火寥寥僧众极少，而且建筑也多殘毀，无人整理，約在三百六十年前，薩迦派喇嘛貢格宁清到此寺，他見寺已如此殘破，乃重加修葺整建，自此該寺即归屬薩迦派，但在三百年前，原建筑毀于大火，現有之建筑則为六世达賴以后重修，在二十五年前又經热振活佛重修了一次。

在宁瑪派（紅教）时，桑鳶寺共有八个扎仓，計为"山丹林"、"江巴林"、"結节"、"布扎"、"屋則"、"比林"、"覚"和"烏策"等。到改为薩迦派（花教）以后，則只保留了"烏策"与"覚"扎仓两处，并改"烏策"为"瑤琼"扎仓，做为大殿。

据群众說，在桑鳶寺附近十余公里处（騎馬要两个小时的路程），尚保存有堪松桑堪林、結节里馬林、屋則色甘林等寺院，这些寺院都是一千二百多年前赤松德贊时所建，并且还保存有关于赤松德贊的遺物遺迹。当然这种傳說，不一定完全可靠，不过是一些早期的建筑物是有可能的，可惜由于时間关系，我們并未能前去調查。如果从桑鳶寺目前建筑来看，过去三百年前的大火，可能只燒了大殿——"烏策"扎仓。并且从該殿底层佛殿的塑像看来，当时大殿失火也可能是把二层、三层全部燒毀而底层还剩下了一定的基础。因为这組塑像的艺术作風决不似晚期的，所以我們估計可能这座佛殿及塑像是当年大火的劫后余存，但不知对否。



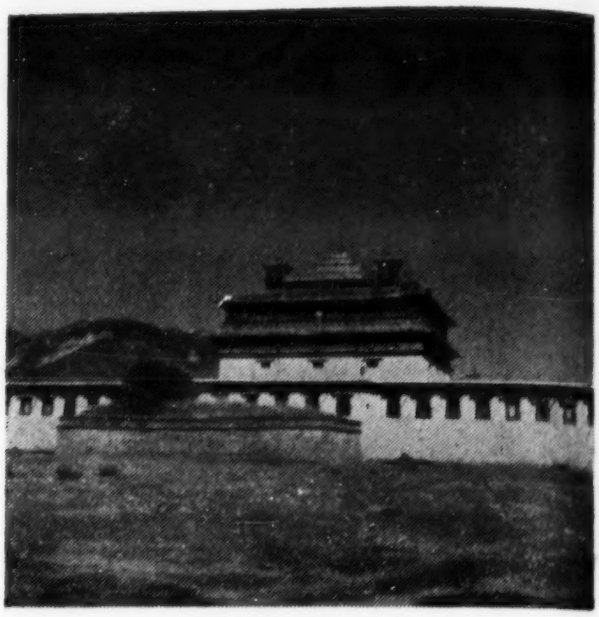
19. 烏策大殿平面示意图

20, 乌策大殿的二层及頂部建筑

据西藏王統記(王沂暖譯本)上所載赤松德贊修建桑鸢寺之情况，虽有些神話迷信之說，但頗有些資料可以參考，茲节略有关文字如下，以供有兴趣研究的同志參閱。

"王（注：指赤松德贊）欲建吉祥桑耶不变自成殿，与法臣桂等共議。王曰：'不从事于难，易事亦无成'。又召化內諸臣民言曰：'西藏历代之王，朕为最大。我应建一永資紀念之偉迹。其造一高等东山之水晶塔歟？造一能望舅氏（注：指唐玄宗）之城堡歟？以赤銅包裹黑宝山歟？在噶居塘掘一深达九百九十肘之井歟？用金沙填滿瓦隆著毛沟歟？引藏布江水入洞穴中歟？建量等升許三宝所依之神殿歟？应于此数者致其选擇焉。'……唯諸法臣桂与

22, 綠塔的一层及二层龕室，傍側为上二层的石阶



21, 乌策大殿的后部

香孃桑、聶达贊多塞等起而言曰："惟一主者，建一高等东山之水晶塔，毕生难就；欲建一望見舅氏之城堡，此亦难成；聚全藏所有赤銅，也不能包裹黑宝山……以是請王建一王之本尊、藏民之皈依处、一切利乐之源泉之量等升許之神殿焉。众人皆同声称善。

于是阿瞎黎为王勘地修建神殿，云：东山为王之宝座，此佳；小山为母禽之異雛，此佳；葯山为珍宝之堆积，此佳；黑宝山为王后衣白罗之衣……王之本尊，建造于此可也。于是为之安桩，并加持地基。王遂鳩工典建。中央效須弥山山王形，仅奠定大首頂地基置之。先建一阿利耶巴洛洲，其中主尊为圣观世音，右为救度母，左为具光母，再右为六字大明，左为馬头金剛，主眷共五尊。上造无量

23, 綠塔之上层及相輪宝刹

24，桑鸢寺的正門

光佛主眷五尊……。

此后于兎年开始建大首頂下殿，其中主尊为自黑宝迎山来牟尼宝泥所包之石象。右为慈氏、观世音、地藏、喜吉祥、三界尊胜、忿怒明王。左为普賢、金剛手、文殊、除障、无垢居士、不动忿怒明王。主眷共十三尊，依西藏法建造之。　又建中殿，其中主尊为大日如来，右为燃灯，左为慈氏，前为釋迦牟尼、药王、无量光。其左右为八大菩薩近子、无垢居士、喜吉祥菩薩、忿怒尊剛与根。依內地(汉族)法建造之。在秘察殿中，画十方如来等象。

上殿，其中主尊为大日如来，于每一面有二眷屬八菩薩近子。內中佛像有菩提薩埵金剛幢等十方佛菩薩，不动明王，金剛手。依印度法建造之。上面頂盖，以錦緞綉花紋，四角喜吉祥佛，有菩薩眷屬圍繞。　又建中层甬道，其南龙庫，滿藏乐器。其西有經部續部之法庫三百，滿藏印藏經典。其北有宝物之庫三，滿藏金、銀、銅等。　又外，更圍以大甬道，建設吉祥大日如来护恶趣坛城，坛城后立有石碑一方。首頂三門解脫門，六梯为六波罗密，下殿为石中殿磚，上越量宫宝木成，一切工程合律藏，一切壁画合經藏，一切雕塑合密咒。……”

“复次，依东胜身三洲半月形之相，于东方建三神洲：一、清淨律殿，有以釋迦为主之主眷五尊；二、胜智文殊洲，有以慈氏为主之主眷七尊，二閻罗守門；三、达觉仓巴洲，有以釋迦牟尼为主之主眷七尊。

依南贍部三洲肩胛骨形之相，于南方建三神殿：一、調魔眞言洲，有降魔之能仁主眷五尊；二、阿利耶巴洛洲，有卡薩巴內主眷五尊；上层殿內，有无量光主眷五尊，此室內更有外用栴檀装璜之王像一軀；三、印度翻譯洲，有印度規律所造之能仁主眷五尊。

依西牛賀三洲圓形之相，于西方建三神殿：一、勇父貝杂洲，有紅銅大日如来及眷屬秘密四佛母；二、兜率慈氏洲，有慈氏依怙主眷七尊，二閻罗守門；三、不动靜虑洲，有五部大日如来及十六声聞。

依北俱卢三洲方形之相，于北方建三神殿：一、各种宝物洲，有釋迦牟尼主眷五尊；二、菩提发心洲，有蓮花佛、除障、金剛手、甘露漩；三、貝噶郭醉洲，有釋迦牟尼主眷九尊。

又建日殿“上亚霞”，即妙滿殿。月殿“下亚霞”，即妙宝殿。仓莽格烏洲，上有象牙殿。达杰楚康洲，土待路康洲。

又建白塔，即大菩提塔，依声聞規律，飾以獅子，以許布吉祥獅子为工头所造。(原注：白塔命木，乃四天王所立，內置佛舍利約孟噶达一升，并有宁保桑哇之本尊与六部經，有大加持力)。建紅塔，依轉法輪規律，飾以蓮花，以那昂之杰擦拉昂为工头所造。建黑塔，依独覚規律，以阿达扎路恭为工头所造。建兰塔，(注：即綠琉璃塔)依自吉祥天下降如来規律，十六殿門为严飾，以泰多杰支穹为工头所造。

阿闍黎于慈氏洲，造光焰塔，鎮压鬼女微巾馬。更于四圍之角架金剛杵，成为百零八塔之式，每杵下有一舍利。”

“此外，又有后三洲，着薩江求尊建格杰杰馬洲，建于梨馬，有无量光主眷七尊，右三部主，左葯师、普賢、不动佛。以无子亲远，恐殿毁損，无人修葺，乃以鉛水胶磚为墻，并鑄銅为頂盖、悬諸乐器。悬明珠于梁为灯，掘井为供水。蔡邦薩梅刀尊，有子三人，木內贊保、木乳贊保、米木贊保塞那累三人，依父首頂三部之式，建三界銅屋洲銅殿。拋容薩甲毛尊，建布擦塞康洲，成金剛界坛城形，所作工程有十三殊胜：一、外无墻垣，竪如金剛；二、內无支柱，美如張幔；三、以黃銅作地基；四、于玉梁上有金馬馳；五、于金梁上有玉龙蟠；六、頂盖作內外向；殿內諸像共一伞盖；别复各有一伞盖；于門之启閉作金珊瑚声；所調十二佛事皆向外突等等十三段殊胜工巧。”

“如是，吉祥桑耶不变自成神殿，于兎年奠基，复于兎年工竣，历时凡一紀。于是集无量飲食用品，聚此屬一切人民，举行盛大喜筵为此神殿开光。……于时，王御珍宝之衣，来吉祥桑耶不变自成神殿及附屬各神殿，举行七次最极希有之开光……此事浮繪于首頂之門背及甬道門之两边。”

(下接44頁)

目　　录

一九六一年第六期　（总第一二八号）

試論顧愷之的繪画……唐　兰（7）
李思訓父子……金維諾（13）
王詵……王树村（16）
李公麟的繪画……肖　七（19）
大米和小米……朱家溍（21）
倪云林和他的几幅作品……田　木（25）
王紱和他的几幅作品……穆益勤（28）
徐渭生平与其繪画成就……李　松（30）
明遺民画家八大山人……郭味蕖（35）
故宫博物院紀念古代十大画家展覽簡目……位　育（38）

*　　*　　*

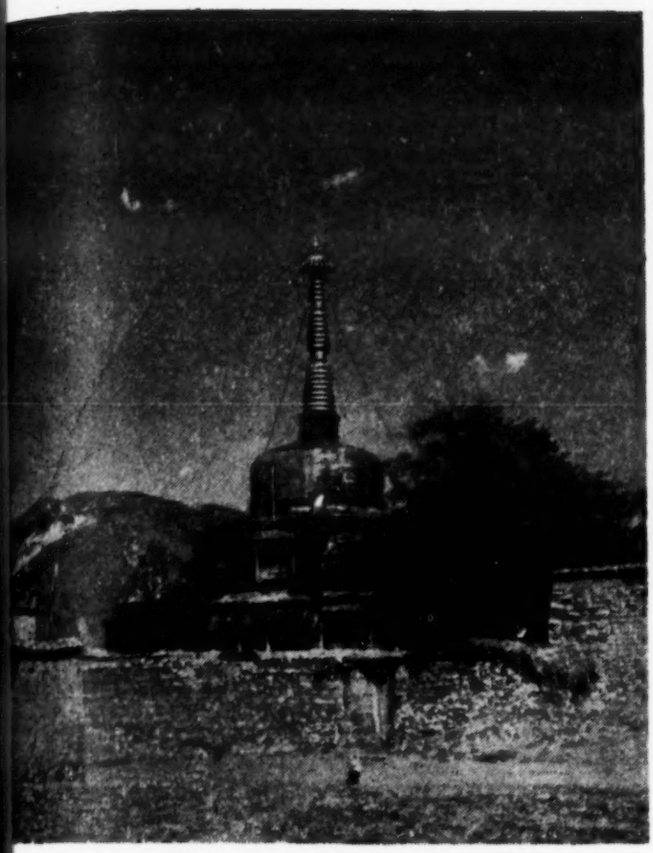
唐代的覆面和胡部新声……武伯綸（42）
唐代張九齡墓发掘簡报……广东省文物管理委員会、华南师范学院历史系（45）
揚州施桥发現了古代木船……江苏省文物工作队（52）

*　　*　　*

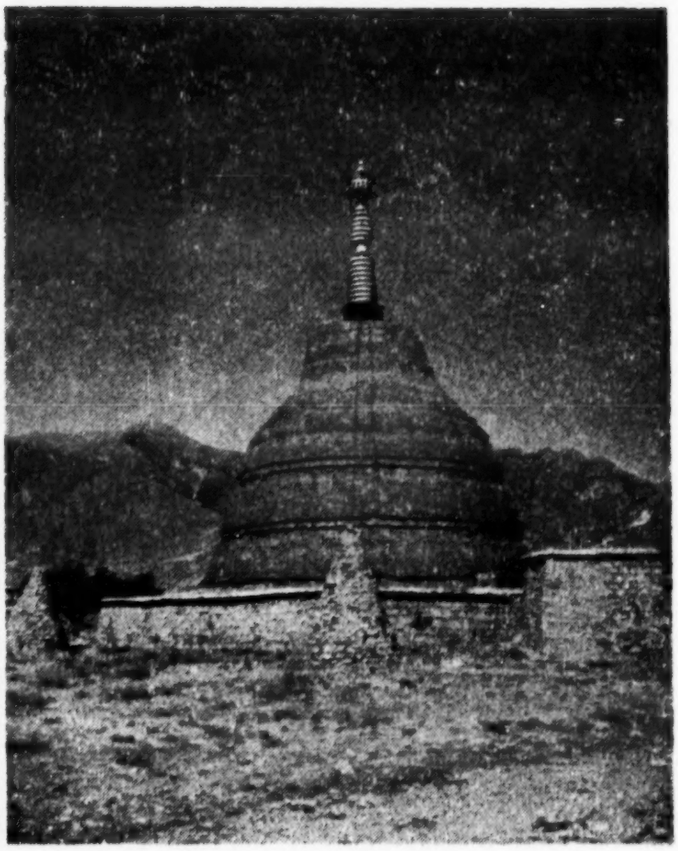
西藏文物見聞記（續完）……王　毅（55）

封面：宋人摹顧愷之洛神賦图第二卷（部份）

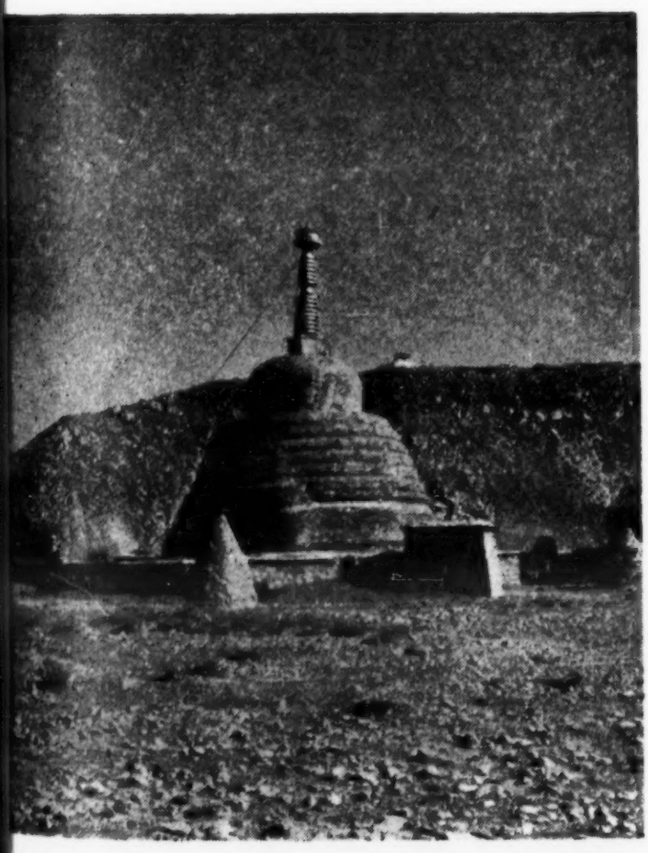
(文見 55 頁)



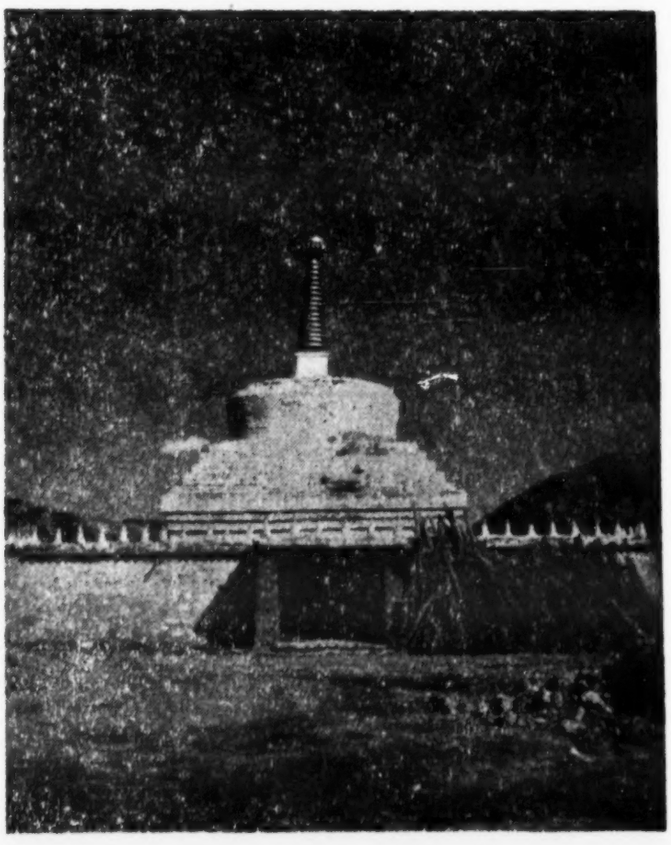
1. 西藏山南桑鳶寺的綠塔



2. 西藏山南桑鳶寺的黑塔



3. 西藏山南桑鳶寺的紅塔



4. 西藏山南桑鳶寺的白塔

文物

（月　刊）

第六期　（总128号）

1961年6月

編輯者　文物編輯委員会
北京朝阳門大街文化部内
电話 4—5561 轉 073

出版者　文物出版社
总发行处　北京市邮局
訂购处　全国各地邮电局
代訂另售处　全国各地新华书店

定价每册0.50元

预定价目

三个月三期	1.50元
半年六期	3.00元
全年十二期	6.00元

平邮在内挂号費另加

北京新华印刷厂印刷

北京市邮局新聞稿件另寄整付許可证第22号

本刊代号2—27